أحمد عبد المعطى حجازى

مقدمة فى فقه المصادرة

ما الذى يحدث لحرية البحث والتفكير فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة؟

لقد قرأت أخباراً لا أدرى نصيبها من الصحة، واستمعت إلى شهود مختلفين يعبرون عن وجهات نظر مختلفة فاقتنعت بشىء ولم أقتنع بشىء، وظلت القضية بالنسبة لى غامضة، لأننى لا أعرف ملابساتها.

أعرف أن نصوصاً أدبية وفكرية كانت مقررة ضمن برامج الدراسة فى الجامعة الأمريكية هذا العام. لكن هذه النصوص رفعت لاعتبارات لا مجال لها فى الدراسة الجامعية، لأنها اعتبارات تتصل بما يمكن أن نسميه التقاليد الأخلاقية أو الأخلاق التقليدية والعواطف الدينية التى لا ينبغى أن تحول بيننا وبين البحث عن الحقيقة العلمية، وما يستدعيه البحث عنها من تفكير ومراجعة، وتشكك، وتجرد، وتمحيص، واختبار للمعلومات المتاحة والأفكار السائدة وامتحان لها، مما لابد للطالب الجامعى أن يتعوده ويتقن العمل به، دون أن نخشى عليه الانزلاق فى خطأ ظاهر، أو الانسياق وراء رأى فاسد. لأن الطالب الجامعى الذى قطع المراحل الدراسية السابقة بنجاح، وبلغ سن الرشد، وأصبح له الحق فى ممارسة كل حقوقه كإنسان ومواطن، هذا الطالب الجامعى مؤهل بلاشك، أو يجب أن يكون مؤهلاً لمناقشة الآراء، والحكم على قيمة النصوص، والتمييز بين الفاسد منها والصحيح.

ولقد سبق لى الإطلاع على ثلاثة من هذه النصوص المحظورة: كتاب «النبى» للشاعر اللبنانى المهجرى **جبران خليل جبران**، وكتاب «محمد» للمستعرب الفرنسى الشهير **مكسيم رودنسون**، وكتاب «الخبز الحافى» للروائى المغربى **محمد شكرى**، فبوسعى أن أفهم المبررات التى دعت إلى رفع الكتاب الأخير من المقررات، فهو نوع من السيرة الذاتية التى يتحدث فيها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكاتب عن تجاربه الجنسية بصراحة تسجيلية تقريرية تفتقر إلى القيمة الفنية التى تتوفر فى قصصه الأخرى.

أما كتاب «النبى» فخواطر شعرية يتحدث فيها **جبران** عن العواطف والفضائل والقيم الإنسانية كالحب، والفرح، والعمل، والحرية، والقانون. وقد كتبه مؤلفه بالإنجليزية فى أواخر العشرينيات، فترجم إلى مختلف اللغات، ومنها العربية التى أبدع فى نقله إليها مترجمه الدكتور **ثروت عكاشة**، مع مؤلفات أخرى لـ **جبران** صدرت فى أكثر من طبعة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. ولهذا أستغرب جدًا رفعه من المقرر، وأعد ذلك خطأً فاحشًا يجب إصلاحه. والنبوة المقصودة فى هذا الكتاب ليس لها المعنى الدينى المعروف، وإنما تعنى النبوءة والتبشير بمستقبل إنسانى أفضل.

وأخيرًا كتاب **رودنسون** «محمد» الذى قرأته بالفرنسية قبل عشر سنوات، فلم أجد فيه إلا دراسة قيمة عن السيرة النبوية لمستعرب أجنبى يكن احترامًا عميقًا لنبى الإسلام، وإن لم يكن هو نفسه مسلمًا. ولهذا أستغرب أيضًا رفعه من المقرر وأستنكر ذلك.

والنصوص الأدبية والفكرية التى تختار للدراسة فى الجامعات، لا تختار لأنها بالضرورة أحسن القصص أو أصح الأفكار، ولا يطلب من الطلاب أن يتبنوا ما فيها أو يؤمنوا به، وإنما تختار لأنها مادة قابلة للبحث الذى يشارك فيه الطلاب بالتفكير والتحليل والتشريح والمناقشة، ليعرفوا مواطن القبح ومواطن الجمال، ومواضع الصحة ومواضع الخطأ.

هذا هو المنهج الذى أثبت جدواه فى الوصول إلى اليقين العلمى، وكشف أسرار الطبيعة، وحل الغازها، وتسخير طاقاتها لخدمة البشر، فإن كنا نريد أن نتقدم حقًا كما تقدم غيرنا، ونلحق بحضارة العصر، ونتقن علومه وفنونه، فلا مفر لنا من أن نقبل هذا المنهج ونعمل به، وإلا فالوصاية التى نفرضها على الجامعة والجامعيين طلابًا وأساتذة، هى من جنس الوصاية التى كانت مفروضة، على الناس فى العصور الوسطى.

إذا كنا نريد أن نعيش فى العصور الوسطى فليكن لنا ذلك. والعصور الوسطى على كل حال كانت عصورًا هادئة، وكانت أكثر تقدمًا بلا شك من العصور القديمة إذا كان التقدم مجرد توالٍ للعصور.

صحيح أنها كانت مظلمة بعض الشىء، لكن الظلمة مسألة نسبية مثلها مثل النور. وربما احتاج الإنسان فى بعض الأحيان وفى بعض الحالات إلى الظلمة أكثر من حاجته إلى النور، خاصة فى مثل بلادنا التى تتوهج فيها الشمس تسعة أشهر فى العام!

وصحيح أن الحكومة فى تلك العصور كانت غالبًا مستبدة. وكان البكوات المماليك، والانكشارية الأتراك، والملتزمون يسومون آباءنا سوء العذاب، ويستخدمون فى ذلك أساليب فظيعة، كالبتر، والسحل، والصلب، والخوزقة، لكن القاهرة فى تلك العصور الهادئة كانت أقل تلوثًا وكان المؤذنون يستخدمون أصواتهم وحدها فى دعوة الناس إلى الصلاة دون حاجة إلى مكبرات الصوت!

ثم إننا لا نزال بحمد الله أقرب ما نكون إلى هذه العصور الوسطى، لم نغادرها إلا منذ قرن أو قرنين، خطونا فيهما خطوات إلى الأمام، وعدنا خطوات إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوراء، فلا أحد يعلم على وجه اليقين فى أى عصر نعيش الآن. فإذا كنا قد قررنا العودة إلى العصور التى أتينا منها فليس علينا إلا أن نغلق هذه المؤسسات التى أقمناها دون أن نكون فى حاجة إليها، وأولها هذه الجامعات التى نتسابق على إلحاق أبنائنا بها، ونمنعهم مع ذلك من أن يتعلموا علومها ويستخدموا مناهجها.

أما إذا كنا نريد أن نعيش حقًا فى هذه العصور الحديثة، فنحن مطالبون بأن نحترم شروط الحياة فى العصور الحديثة، وأولها الحرية؛ لأن الحرية هى شرط المعرفة، فلا معرفة بلا حرية، ولأن الحرية هى شرط المواطنة، وهى شرط الخضوع للسلطة واحترام القوانين، وإلا فالحياة فى بلد تخضع لحكومته وتمتثل لقوانينه دون أن تشاء أو تختار عبودية.

هذه كلمة أردت بها أن تكون مقدمة نبدأ منها، لا أن تكون تعليقًا على ما حدث فى الجامعة الأمريكية، لأننى لا أعرف ما حدث فى الجامعة الأمريكية بتفاصيله وملابساته، وإن كنت علمت أن هذه النصوص التى ذكرتها قد رفعت من المقررات للأسباب التى ذكرتها من قبل، فضلاً عما أعرفه ويعرفه القراء من الحوادث الشبيهة التى تقع بين حين وآخر فى الجامعات المصرية فتنبهنا للأخطار التى تتعرض لها حرية الفكر فى بلادنا، ويتعرض لها المجتمع المدنى كله.

وأنا أعلم من ناحية أخرى أن حرية الفكر ليست حاجة شعبية فى مصر، وليست مطلبًا يتفق حوله حتى المثقفون، لكن هذا لايطعن فى حرية الفكر، ولا ينال من قداستها التى اكتسبتها من كونها شرطًا لا نتقدم بدونه، ولا نكون بشرًا إلا به. ومع ذلك فالكثيرون منا لاتهمهم حرية الفكر كما ذكرت، أو هم سلبيون إزاءها على الأقل.

وهناك فئة أخرى ترى هذه الحرية شرًا من الشرور، بل ترى العقل كله خطرًا ينبغى على الإنسان أن يحذره ويتوقاه ويتجاهل أسئلته، لأنها أسئلة مقلقة تثير الاضطراب فى النفس الهادئة الراضية المستقرة، وتلح فى طلب التفسير والتبرير، وفى معرفة الأصل والفرع، والغاية والهدف، سواء فى مواجهة الفرد والمجتمع، والقانون والأخلاق، والسلطة والدين.

نحن فى هذا كله نطالب أحيانًا بأداء ما لا نفهم، أو نفهم ولا نرى أن المطلب حق، أو أن الأداء واجب. وقد نجد منطقًا لكننا نفتقد الحكمة، ولهذا يراودنا السؤال: لماذا؟ وبأى منطق؟ وبأى حجة؟ وعلى أى أساس؟ فإن لم نصل إلى جواب، أو كان الجواب غير مقنع وجدنا أنفسنا مختلفين، وربما تطور الخلاف إلى خصام وانقسام لا نستطيع أن نتحكم فيه أو نتنبأ بنتائجه، ولهذا يتجاهل الكثيرون منا حرية الفكر، ويقفون منها موقفًا سلبيًا، ومنهم فئة كبيرة تخاف من حرية الفكر وترتاب فيها وتسىء الظن بها إلى الحد الذى أعلنت فيه الحرب على كل رأى تخالفه وكل ذوق لا تعرفه. وفى قوائمنا مئات من الأعمال الممنوعة أو الموقوفة أو المصادرة (بالطرق الشرعية) أو بغير الطرق الشرعية!

وكما أعلنت هذه الفئة حربها على الفكر الحر أعلنتها على المفكرين الأحرار، فانتهكت حرماتهم، وأباحت دماءهم، كما حدث لـ **فرج فودة**، **ونجيب محفوظ**، **ونصر حامد أبو زيد**، **ويوسف شاهين**، ومعنا نحن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أيضًا، فقد سولت للبعض نفوسهم أن يلفقوا لنا التهم فى المحاكم، وأن يحرضوا علينا مجلس الشعب، لأن بعض ما نشرناه أو أجزنا نشره لم ينل رضاهم، ولم يوافق هواهم.

هذا هو الحل الذى يقدمونه: المنع، والمصادرة، وتلفيق التهم، وإثارة الرأى العام، وتحريض الغوغاء، وإصدار الفتاوى، وإراقة الدماء!

هذا هو الحل الذى يقدمونه بديلاً عن حرية الرأى والتفكير والإبداع والبحث العلمى، إنهم يمنعون شرورًا وهمية لا وجود لها إلا فى ظنونهم بشرور فعلية يأتونها، وجرائم يقترفونها فى حق الرأى والقانون والمجتمع، ثم يعجزون فى النهاية عن رأب الصدع وإنهاء الخلاف، لأن تكميم الأفواه ليس حلاً، وكبت الرأى لا يقضى على الرأى، بل هو ينفخ فى جمرته، ويزيده انفعالاً واشتعالاً حتى يصل فى النهاية إلى الانفجار الذى نحاول أن نتوقاه ونؤخره بمزيد من القهر والكبت، إلى أن يجد فرصته فيكون الدمار شاملاً والانتقام مروعًا.

ولقد يكون هؤلاء المتحمسون للمنع والمصادرة على حق أحيانًا فيما يتبنونه من رأى يعارضون به الرأى الآخر، ويستطيعون أن يظهروا فساده، وأن يقنعوا الناس بأن الحق فى جانبهم لو أنهم دخلوا المناقشة، وامتثلوا لأدب الحوار، واحتكموا للرأى العام، لكنهم يكرهون الحرية ولو انتصروا بها، ويفضلون أن يقهروا الآخرين على الصمت، مع علمهم بأن الصمت ليس حلاً، وإنما هو الهدوء الذى يسبق العاصفة!

هكذا يكون حوارنا نحن دون خلق الله مناطحة بين طغيان وطغيان يعركاننا عرك الرحى بثفالها كما يقول **زهير بن أبى سلمى** فى معلقته التى يحضّ فيها المتخاصمين على الصلح، ويبصرهم بأخطار الحرب وما تجره من شرور وآلام:

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم
وما هو عنها بالحديث المرجّم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
وتضرى إذا أضريتموها فتضرم
فتعرككم عرك الرحى بثفالها
وتلقح كُشافًا، ثم تحمل فتتئم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تصويب

فى ملزمة الصور فى هذا العدد، وقعت بعض الأخطاء التى نعتذر عنها ونرجو القارئ أن يصححها؛ ففى الصفحتين الأولى والأخيرة يجب أن يكون التعليق المصاحب للصورة هكذا: «صورة فوتوغرافية لجبران خليل جبران»، وفى الصفحة الرابعة يجب أن يكون: «كلود ديبوسى بريشة جبران»، وفى الصفحة التاسعة «يسوع ابن الإنسان»، وفى الصفحة السادسة يجب أن يكون: «كاملة والدة الفنان»

جبران خليل جبران

نصوص من كتاب النبي

(...) وقالت امراة تضم رضيعها إلى صدرها:

الا حدثنا عن «الأطفال»

فقال المصطفى: إن ابناءكم ما هم بأبنائكم.

فلقد ولدهم حنين الحياة إلى ذاتها.

فبكم خرجوا إلى الحياة. وليس منكم،

وإن عاشوا فى كنفكم فما هم ملككم.

قد تمنحونهم حبكم ولكن دون أفكاركم، فلهم أفكارهم.

ولقد تؤوون أجسادهم لاارواحهم، فأرواحهم تسكن فى دارالغد، وهيهات أن تلموا به ولو فى خطرات أحلامكم.

وفى وسعكم أن تجتهدوا لتكونوا مثلهم، ولكن لاتحاولوا أن تجعلوهم مثلكم. فالحياة لا تعود القهقرى، ولا هى تتمهل عند الأمس.وعند ذلك تقدم إليه بناء وقال:

حدثنا عن «البيوت»

فقال المصطفى: لتبن بخيالك خميلة فى الخلاء، قبل أن تقيم دارًا بين أسوار المدينة، فكما تعود إلى دارك مع الغسق كل مساء، كذلك الهائم فيك يؤوب من افقه البعيد الوحيد، إن بيتك هو جسدك الأكبر، ينمو فى رحاب الشمس، ويغفو فى هدأة الليل، ولا تخلو رقدته من الأحلام، أفلا يحلم بيتك؟ ومتى حلم، أفلا يهجرالمدينة إلى الخميلة أو إلى قنة الجبل؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليتنى أستطيع أن أجمع بيوتكم كلها فى يدى، فأنثرها كما ينثرالزارع حبه بين السهل والغابة.

تمنيت لو أن طرقاتكم أودية، ومسالككم مروج خضر، فيسعى كل منكم بين الكروم إلى صاحبه، وتعودوا وقد علق عبير الأرض بثيابكم.

ولكن لم يحن أوان ذلك بعد.

فقد تملك الخوف قلوب أجدادكم، فحشدوكم وشدوا بعضكم إلى بعض

وليبقين هذا الخوف إلى حين.

وإلى حين ستبقى أسوار مدينتكم حوائل بين بيوتكم وحقولكم.

الا حدثونى يا أهل أورفاليس: أى شىء يعمر هذى البيوت؟ وما الذى تحرسونه بأبوابكم الموصدة؟

أعندكم الأمان؟ ذلك الحافز الوادع ينم عن قوتكم؟

أم ذكريات، تلك الحنايا الواهجة التى تعقد بين ذرى الأفكار؟

أم عندكم الجمال يسمو بقلوبكم من أفق الأشياء من خشب وحجر إلى الجبل المقدس؟

خبرونى، أتعمر هذى الأشياء بيوتكم؟

أو أنكم لاتملكون فى رحابهاإلا النعيم، والطمع فيه، تلك الصبوة التى تتسلل خفية إلى بيوتكم، تنزل ضيفًا، ثم تصبح مضيفًا، فسيدًا.

ثم تنقلب مروضا يحرك الأنشوطة والسوط، فيجعل أمانيكم العراض الاعيب فى يديه.

أجل، وإن لعب بيدٍ ناعمة، فله قلب من حديد.

يهدهدكم حتى تناموا، وليس له من مأرب إلا أن يقف بجوار فراشكم هازئا بحرمة أجسادكم.

ثم يسخر من حواسكم الرشيدة ويلقى بها كأنها هش الأوانى بين الأشواك الجارحة، لعمرى إن الصبوة إلى النعيم تطفئ جذوة الروح، ثم تسير ساخرة فى جنازتها.

أما أنتم أبناء الفضاء الذين لا تطمئنون حين تحل الطمأنينة، فإنكم لن تقعوا فى الشرك، ولن يجدى معكم ترويض ولن تكون بيوتكم أبدًا مرساة بل ستبقى سارية.(...)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●●●

حدثنا عن «الحب»

رفع المصطفى رأسه على القوم فغشيهم السكون. وفى صوت عريض قال: إذا أومأ الحب إليكم فاتبعوه،

وإن كان وعر المسالك زلق المنحدر.

وإذا بسط عليكم جناحيه فأسلموا له القياد، وإن جرحكم سيفه المستور بين قوادمه، وإذا حدثكم فصدقوه، وإن كان لصوت أن يعصف بأحلامكم كما تعصف ريح الشمال بالبستان.

إن الحب إذ يكلل هاماتكم، فكذلك يشدكم على الصليب، وهو كما يشد من عودكم، كذلك يشذب منكم الأغصان.

وكما يرتقى إلى أعالى آفاقكم ويداعب أغصانكم الغضة تميس فى ضوء الشمس، كذلك ينزل إلى جذوركم العالقة بالأرض فيهزها هزا.

ويضمكم إلى أحضانه كما يضم حزمة قمح.

فيدرسكم لكى يعريكم.

ثم يغربلكم فيخلصكم من القشور.

ثم يطحنكم فيحيلكم دقيقا أبيض.

ثم يعجنكم لتلينوا،

ثم يسلمكم إلى نار هيكله المقدسة؛ على أن تصيروا الخبز المقدس لمائدة الرب المقدسة.

●●●

وقال كاهن شيخ:

حدثنا عن «الدين»

فقال المصطفى:

وهل حدثتكم اليوم عن شىء سواه؟ اليس الدين هو كل عمل وكل تفكير؟!

ثم هو ايضًا ما ليس بعمل ولا تفكير، بل عجب ودهشة، تنبعثان من النفس دائمًا حتى حين تنحت اليد الصخر او تدير النول.

ومن ذا الذى يستطيع أن يفصل إيمانه عن عمله، أو عقيدته عن شواغله؟

ومن ذا الذى يستطيع أن ينشر أوقاته بين يديه ويقول:

هذه لله وهذه لى، وهذى لروحى ولجسدى هذى؟

إن أوقاتكم جميعاً لأجنحة تضرب فى الفضاء متنقلة من نفس إلى نفس.

ومن اكتسى بفضائله ليبرز فى أبهى زيه فأولى به أن يظل عاريا.

فإن الريح والشمس لن يثقبا له جلدا؟

ومن يحدد سلوكه بقواعد الأخلاق يسجن طائره الصداح فى قفص.

فإن أكثر الأغانى انطلاقًا لا تنبعث من بين الأسلاك والقضبان.

ومن ير فى العبادة نافذة يفتحها ثم يستطيع أن يغلقها، فإن لم يلمّ بعد بمسكن روحه حيث النوافذ تشرع من فجر إلى فجر.

إن الحياة التى تحياها كل يوم، هى معبدك وهى دينك.

فاحرص كلما ولجتها أن تأخذ معك كل زادك:

خذ المحراث والكور والمطرقة والرباب، والأشياء التى هيأتها لحاجتك أو لمسرتك.

فإنك لا تستطيع حين تسبح فى جو أحلامك، وأن تسمو فوق ما علوت، ولا أن تهبط دون ما سقطت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثروت عكاشة

جبران مُصوِّرًا *

تعرف **جبران خليل جبران** فى رحلته إلى باريس بالمثال «**أوجيست رودان**»، فأعجب بالفنان وتماثيله ومن بينها اليد البشرية المجسمة التى أطلق عليها **رودان** «يد الله»، فقال **جبران** فى نفسه: «أهو الله خلق الإنسان أم الإنسان الله؟ ليس من خالق إلا الخيال، وأظهر مجالى الخيال الفنّ. الفن هو الحياة والحياة هو، وكل شىء يهون فى سبيله، لا مجد إلا منه ولا جمال إلا فيه».

ولم ينقطع إعجابه بـ**رودان** قط، فقد كان يرى «العبقرية جانبين: الجمال الرائع والغرابة القوية.... وأن وعيه للحياة وعى فائق؛ وهو يجعل الآخرين أكثر وعيًا للحياة، يجعلهم يشعرون بها أكثر مما كانو يشعرون بها من قبل» .

كذلك يعجب **جبران بليوناردو دافنشى** ويصفه بأنه أبدع شخصية فى العالم، ويقارن بينه وبين **ميكل انجلو** فيقول: «إنه بينما صور هذا الإنسان الأعلى جسمًا ومذكرًا، فإن **ليوناردو** صور العقل وصوره لاتتعلق بعصر ما، وليس فيها مذكر ومؤنث وينتقد **ماتيس** بقوله: «إنه لن يستطيع قط أن يقدم شيئًا مهما فى الرسم، فلجأ لذلك إلى الزخرف الذى يتقنه إتقانًا كبيرًا» وقاده **رودان** فى إغراء إلى معرفة «**وليم بليك**» فتأثر بكتاباته إلى أبعد الحدود، وأصبح «**وليم بليك**»بما ألف وماصور وما خلّف مثله الأعلى فى الحياة، فيقول عنه: **بليك** هو الرجل، هو الإنسان - الإله. إنه فى رأيى أعظم إنجليزى منذ **شكسبير**، ورسومه أعمق بما لا يقاس من أية رسوم أنتجتها انجلترا ورؤياه - بصرف

(*) من مقدمة د. ثروت عكاشة (روائع جبران خليل جبران)، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٠، صـ١ صـ ٢١ وما بعدها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النظر عن رسومه وقصائده - أكثر الرؤى إلهية، لكن لن يتسنى لأى امرئ أن يتفهم **بليك** عن طريق العقل، عالمه لايمكن أن تراه إلاعين العين، ولا يمكن أبدًا أن تراه العين ذاتها.

وقد ضمّن «**جبران**» كتبه بعض صور رمزية تشارك الألفاظ همسها وإيحاءها، وإن لم تخل من غموض فى عيون بعضهم حتى اختلف الناس فى تفسيرها، كتلك اللوحة التى تجمع بين اثنين متشابكى الأيدى وظهر كل منهما فى ظهر الآخر، فقد اختلف فى تفسير مغزاها الكثيرون، ورأى بعضهم أنها ترمز للزواج الذى يجمع بين زوجين مختلفى الميول والطباع، ورأت برباره يانج فى إشراقة ملامح أحدهما واكتئابة الآخر، ما يجعل اللوحة رمزًا لارتباط الفرح بالحزن فى حياة البشر.

تنطق الوجوه التى يصورها «**جبران**» بشعور الحياة وتنبض بأنفاسه، تتعالى جفونها فى كبرياء، وتختلج شفاهها، وتعلو صدورها وتهبط كأنما ترسل أنفاسها، تعابثها الريح فتكاد تحرك خمارها وأقنعتها وتحرك فى مشاهديها التأثر والانفعال حتى قال بعضهم: ليست هذه ذكرى صور بل هى. أرواح حية..»

ذلك بالتحديد ما كان يريده **جبران** حين يجلس ممسكا قلمه أو فرشاته، فهو يقول: أنا أحاول أن أجد ذاتى من خلال الطبيعة، إن الفن بالنسبة لى أبعد من الأشياء التى نراها ونسمعها، والطبيعة ما هى إلا جسد الله، شكل الله، والله هو ما أنشده وما أحب أن أتفهمه».

وهكذا كانت فرشاة «**جبران**» صولجانه بعد قلمه.

أما رسوم **جبران** فهى فى الحقيقة عديدة مختلفة متنوعة الأجواء... ولكنها ليست كلها رمزية، كما أن أدبه ليس كله رمزيًا، إلا أن المسحة الغالبة والأصيلة حقًا فيها إنما هى المسحة الرمزية... التى تجلت فى الإطار الذى اتخذه لرسومه، الإطار الرمزى الذى لا تكاد تخلو منه صورة من صوره، وهو لزوب الإنسان بالأرض، الأرض التى يرسمها **جبران** مهدًا للإنسان أو مسرحا لآلامه ولذائذه، أو لحدًا له ولذكرياته.. بهذا بقيت لرسوم **جبران**، الرمزية الحقة، موضوع نشيده الفلسفى الذى ابدع التعبير عنه، الا وهو الإنسانية».

على أن **جبران** لم يكن يميل إلى رسم المشاهد الطبيعية، بل إنه لم يكن يستطيع رسمها، كما لم يحب إطلاق اسماء على لوحاته ورسومه إلا نادرًا، إيمانًا منه بصعوبة تسميه الرؤى والأفكار.

اما ما يلفتنا حقا فى رسومه فهو أجساد شخوصه المتكررة التى لا نستطيع معها تبين إن كانت لذكور أم لإناث - مترسمًا فى ذلك خُطى فنانه الأثير **ليوناردو** - فضلا عما يعتور قوامها من رخاوة وطراوة، نحار معها هل قصد **جبران** ذلك عامدا بوصفها شخوصه النورانية الى يتطلع إليها، والتى تمثل صلة الشفافية المتسامية التى تربط بين الرجل والمرأة، وقد نأت عن أهواء الجسد، أو كما يدعوها هو الجماع الفكرى والنفسى، عوضا عن الجماع الجسدى الكامل؟ وهل هى فى حقيقتها اعترافات خبيئة تكشف عن مكنون سره الذى لم يجرؤ على البوح به فى كتاباته، ومن هنا آثر ألا يطلق أسماء على رسومه إلا نادرًا، اللهم إلا إذا كان مردّ ذلك إلى إيمان منه بصعوبة تسمية الرؤى والأفكار المجردة؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التنمية الثقافية وتحديات القرن القادم

د. سمير سرحان

بقى من الزمن أقل من عام وتستقبل البشرية قرنًا جديداً من عمر الزمان تتجلى ملامحه منذ الآن فى صورة متغيرات هائلة تقلب كثيراً من الموازين وتتجاوز معظم المسلمات التى عاشت بها البشرية منذ القرن التاسع عشر عصر الثورة الصناعية الأولى.

وتتجلى هذه المتغيرات فيما يلى:

(١) **سقوط الإيديلوجيات الكبرى** وقيام عصر المعلومات حيث تتم إدارة المجتمع على أساس التقدم العلمى والإنجاز الفكرى والحضارى بدلاً من المعتقدات السياسية الثابتة، وبالتالى انتهاء عصر الاستقطاب الذى يجعل من ثقافات الدول النامية ثقافات تابعة لهذا المعسكر أو ذاك..

(٢) **ظهور ما يسمى بالنظام العالمى الجديد** الذى يقوم فى جانبه الثقافى والاقتصادى على مبدأ الاعتماد المتبادل بين الشعوب والاعتراف بحق كل شعب فى خصوصيته الثقافية وإسهامه فى مسيرة الإنسانية الحضارية على قدم المساواة مع الثقافات الإنسانية الأخرى، دون سيطرة ثقافة غلابة على الثقافات الأخرى كما كان يحدث فى الماضى.

(٣) **ظهور ما يسمى بالمواطنة الكوكبية** ـ نتيجة للتدفق المعرفى وثورة المعلومات وتدفق الأنماط الفكرية والثقافية ـ بل والسلوكية ـ عبر وسائل الاتصال الإلكترونية والأقمار الصناعية ووسائل الإعلام الكاسحة الانتشار.

ونتيجة لذلك فقد أصبح المواطن فى أى مكان فى العالم كل الأحداث والأنماط الفكرية والسلوكية الموجودة فى كل مكان فى العالم فى نفس الوقت .. بمعنى أى أن المواطن فى القرن القادم سوف ينتقل تماماً من كونه مواطناً محلياً فى القرية أو المدينة أو حتى الدولة إلى كونه مواطن عالمى يعيش أحداث الكوكب كله فى ذات الوقت ومن ثم يزداد ويتعمق وعيه المعرفى ـ حتى بالرغم من وجود مشكلات الأمية فى بعض الدول النامية.

(٤) **اختلاف مفهوم الأمية** مع التسليم بضرورة إنهاء مشكلة الأمية حتى يمكن للمواطن ـ فى العالم الثالث خصوصاً ـ أن يتلقى نصيبه من التعليم المنتظم ، فإن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتغيرات المعرفيه السابق ذكرها ووسائل الاتصال الإلكترونية وأهمها البث التليفزيونى ـ سواء على المستوى المحلى أو عبر الأقمار الصناعية ـ قد غيرت من المفهوم التلقيدى للأمية .. إذ أصبح الجهل مرادفاً فقط لعدم وجود الوعى بالأحداث والأفكار المطروحة على الإنسانية كلها فى كل لحظة وهو الوعى الذى يمكن أن يتلقاه المواطن فى وسائط المعرفة السمعية والبصرية وهو جالس أمام جهاز التليفزيون مثلاً ، كما أن الأمية نفسها لم تعد مقصورة على القراءة والكتابة (أو فك الخط كما يقولون) وإنما تعددت أنماطها لتشمل الأمية المهنية والثقافية والفكرية إلخ.

وحتى مفهوم الأمية نفسه قد تغير فلم يعد استخدام الورقة والقلم دليل على محو الأمية وإنما الأمى هو الذى لا يستطيع التعامل مع الكمبيوتر.

ونستطيع أن نلخص ملامح هذا التغير الهائل فى الأنماط الفكرية والثقافية فيما يلى:

(١) إن الإنسان لم يعد أسير الفكرة الثابتة أو الإيديلوجيا التى تحكم نظاماً سياسياً بعينه .. بل إن الأنظمة السياسية فى العالم الآن أصبحت تقوم على مبدأ التنمية العلمية والإقتصادية فى عالم تصبح فيه المعرفة التكنولوجية وأنماط التقدم العلمى وتوفر المعلومات هى الأساس فى إدارة المجتمع وفى التوصل إلى مجتمع الرفاهية المنشود Well-Fare State.

(٢) إن الأساس فى هذا كله **هو الثقافة بمعناها الواسع** .. أى أن هذا العالم الجديد يخلق أنماطه الثقافية التى تختلف اختلافاً جذرياً عن الأنماط التقليدية التى عرفها الإنسان من قبل.

فالتدفق المعرفى وثورة المعلومات ـ الذى يعتبر حالياً الأساس فى إدارة المجتمع وتقدمه ـ هو بالأساس محاولة لخلق التقدم وإقامة المجتمع على أساس ثقافى (يضم العلوم وتطبيقاتها والفنون والآداب فى منظومة واحدة).

(٢) إن الثقافة بهذا المعنى تضم إلى جانب أنماط التقدم العلمى والتكنولوجى ومع ما يبدعه المجتمع من آداب وفنون وفكر فلسفى، يضم أنماط الحضارة التى يختص بها أى مجتمع والتى تتمثل فى خصوصيته الثقافية أو ما بشكل هويته وهو منظومة القيم التى يلعب فيها الدين دوراً أساسياً مع العادات والتقاليد والأنماط السلوكية والمخزون الفكرى للأمة المتمثل فى تراثها الشعبى وإمتدادها فى التاريخ وإنجازها الحضارى.

(٣) يترتب على ذلك إنه مع ظهور المتغيرات الكبرى السابق ذكرها وأهمها ـ على المستوى الثقافى ـ تواجد المواطن على أساس كوكبى أو عالمى وليس عى أساس محلى، أن ينشأ لدينا تحدى من نوع جديد وهو ضرورة الحفاظ على الخصوصية الثقافية للمجتمع.. أو هويته الثقافية والتى تتمثل فى منظومة القيم التى تميزه عن غيره من المجتمعات وتنظم علاقته بالكون والأخلاق وسائر الأنماط الفكرية والنفسية التى تشكل سلوكه الثقافى اليومى.

وتتمثل هذه الإشكالية فى وجود ضرورة للحياة على مستوى الكوكب كله وإستيعاب كل منجزات العصر من ناحية مع ضرورة المحافظة على الخصوصية الثقافية للمجتمع ومنظومة القيم الدينية والاجتماعية والثقافية ـ بما فى ذلك العادات والتقاليد ـ التى تحكم سلوك الفرد فيه.. وهو ما يسمى بضرورة الحفاظ على الأصالة مع المعاصرة، أو التواجد فى قلب العصر مع الحفاظ على الخصوصية الثقافية. وهناك من المجتمعات الإنسانية ما استطاع أن يحقق هذا التوازن الدقيق بين الأخذ بأقصى درجات التقدم العلمى والتكنولوجى من ناحية والحفاظ على الخصوصية الثقافية من ناحية أخرى (النموذج اليابانى مثلاً).

*** الأصالة والمعاصرة كاساس لخصوصية الثقافة المصرية:**

وتشكل العناصر الآتية تحدياً أساسياً أمام الثقافة المصرية ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين:

(١) ضرورة الدخول بقوة فى عصر المعلومات والتدفق المعرفى بحيث يمكن اللحاق بأسرع ما يمكن بكل منجزات

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

العصر العلمية والتكنولوجية بما تفرضه من أنماط ثقافية مثل تقديس قيمة العمل واحترام الإنجاز وتحقيق رفاهية الفرد والمجتمع عن طريق العمل والإنتاج، وكذلك احترام قيم الحرية الفردية وحرية الرأى وحق الاجتهاد وحق الاختلاف وعدم المصادرة على الرأى الآخر.

(٢) التأكيد - فى ذات الوقت على منظومة القيم التى تشكل خصوصية الثقافة المصرية ومن أهمها القيم الدينية والأخلاقية والعادات والتقاليد والموروث الشعبى والامتداد التاريخى عبر سبعة آلاف عام من التاريخ المتصل وكذلك تفرد المجتمع المصرى بانصهار الثقافات المختلفة منذ العصر الفرعونى مروراً بالثقافات الإغريقية الرومانية والقبطية والإسلامية فى بوتقة ثقافية واحدة جنبت المجتمع المصرى أن يقوم على أساس طائفى أو عرقى وجعلت منه وحدة ثقافية متماسكة ومتجانسة عبر القرون.

(٣) ضرورة التحاور مع الثقافات الأخرى من منطلق الندِّية لا التبعية، فالإسهام الثقافى المصرى (وهو جزء من الإسهام الثقافى العربى والإسلامى بل وربما يمثل مركز الثقل الاساسى فيه) كان يمثل أحد الركائز الأساسية للثقافة الإنسانية عموماً، وأمامناالآن تحديا جديداً وهو الا نقع فريسه اية ثقافات غُلابة او مسيطرة فى العصر وإنما نتبادل التاثير والتاثر من منطلق استقلالية الثقافة المصرية وما تتمتع به من عناصر قوية ومؤثرة مثل الدين والتاريخ والموقع الجغرافى بصفتها همزة الوصل بين الثقافات الشرقية والغربية والمعبر الأساسى بين هذه الثقافات.

* التنمية الثقافية:

ويترتب على كل ذلك ضرورة المواصلة المستمرة للتنمية الثقافية على الأسس التالية:

أولاً: الأخذ فى الاعتبار إن الثقافة بمعناها الحقيقى والواسع ليست مقصورة على المنتج الثقافى الذى يتمثل فى إبداعات الأمة من فنون وآداب وفكر، وإنما هى تمتد لتشمل كل أنماط القيم ومظاهر التراكم الحضارى والموروثات التى تنظم حياة المجتمع ككل وتحكم سلوك الفرد فيه.

وبهذا المعنى تصبح الثقافة عاملاً جوهرياً فى دفع عجلة التنمية الاقتصادية والاجتماعية من خلال الوعى المتزايد بمتطلبات المجتمع ومشكلاته من ناحية ومواجهة تحديات العصر من ناحية أخرى.

* التنوير وديمقراطية الفكر:

ثانياً: لتحقيق الدخول بقوة فى قلب العصر، وحتى لا نتخلف عن المتغيرات التى يفرضها القرن الواحد والعشرين، فإنه لابد من إشاعة القيم الثقافية المستنيرة أو التى تقوم على مبادىء التنوير ومن أهمها الروح العقلانية والتفكير العلمى والموضوعية والحرية واحترام حق الاختلاف مع المحافظة على ديموقراطية الفكر والرأى وحرية البحث العلمى واستقلالية التفكير ونبذ الفكرة الواحدة المتسلطة وأساليب القمع الفكرى لصالح جماعة دون أخرى على حساب تقدم المجتمع مع إعطاء كل التيارات الفكرية الفرصة كاملة للتعبير على مواقفها فى إطار المصالح العليا للوطن، وفى ظل هذا المناخ المستنير يتم تضييق الخناق على ثقافة العنف والإرهاب فليس مثل الإستنارة والحية الفكرية والجدل المستمر بين الأنا والآخر ما يخنق خفافيش الظلام ويلقى الضوء الساطع على زيف الفكرة الواحدة المتسلطة.

* القيم الدينية والثقافة السرية:

ثالثاً: إشاعة القيم الدينية الأصيلة التى تقدم الإسلام الصحيح لأبناء المجتمع خاصة قطاع الشباب منه وهو الأكثر قابلية للتاثر بالمقولات الزائفة التى تقدمها الثقافة السرية التى تقوم على ترويج التطرف والإرهاب من خلال أفكار هى أبعد ما تكون عن الدين الصحيح، ويتفق هذا المبدأ مع أحد الإرهاصات الثقافية الهامة للنظام العالمى الجديد الذى يحقق الآن متغيرات هائلة على الساحة الإنسانية، وهو رفض أى ادعاء باحتكار الحق أو الحقيقة من جانب فرد معين أو جماعة بعينها، وإنكار ذلك على أفراد آخرين أو جماعات أخرى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكذلك التسليم بمبدأ الاعتراف بحق الآخر فى أن يكون له موقفه المختلف. وقبول هذا المبدأ يعنى سقوط أحادية النظرة فى الأمور الإنسانية والمجتمعية والدولية، ويعنى التوقف عن إبادة الآخر جسدياً وفكرياً ومن ثم ـ على مستوى الواقع الحالى ـ التوقف عن محاولات التكفير من جانب جماعة أخرى وإدانة التصفيات الفكرية والجسدية كأساس لتحقيق سيطرة الفكرة الواحدة، ومن ثم القضاء على ثقافة التطرف والإرهاب باعتبارها منافية للصيغة الجديدة لمجتمع القرن الواحد والعشرين بكل ما تحمله من متغيرات وبكل ما تنطوى عليه من آمال فى مستقبل أفضل يسوده التقدم والرفاهية مع التمسك بالمثل العليا الأصيلة التى هى من جوهر الدين الصحيح.

*** ثقافة الخاصة وثقافة العامة:**

رابعاً: فى ظل المتغيرات التى تحكم عالم اليوم، لم يعد من الممكن أن يظل المنتج الثقافى من فنون وآداب وإبداعات علمية وفكرية حكْراً على الخاصة أو النخبة من أبناء المجتمع، وإنما أصبح الإعلام الكاسح الانتشار يلعب دوراً أساسياً فى وضع هذه الإبداعات ـ بمختلف أشكالها ـ فى قلب الحياة اليومية للمواطن العادى مما ينتج عنه إذابة الفجوة التقليدية بين ثقافة الخاصة أو النخبة وثقافة العامة، ومن ثم تصبح وسائط الإعلام فى العالم المعاصر هى الوعاء الأساسى لتشكيل السلوك الثقافى للمجتمع والارتقاء به وتنمية وعى الفرد وتعميقه وتشكيل وجدانه وصولاً إلى تحقيق أهداف المجتمع فى التنمية، فبدون الوعى الحقيقى الذى تقدمه لايمكن للمجتمع كأفراد أو مؤسسات أن ينشد التقدم نحو الأفضل.

ومن هنا أيضاً فقد حتمت هذه المتغيرات ألا تكون الثقافة مجرد تراكم لإبداعات المبدعين من أدباء وفنانين ومفكرين أو علاقة خاصة ومباشرة بين الفرد المبدع والجمهور المتلقى، وإنما تتحول الثقافة إلى صناعات هائلة تعتمد فى انتشارها على العلم والتكنولوجيا وأساليب الإدارة وأنظمة المعلومات فلم يعد الكتاب مثلاً مجرد كلمة مطبوعة وإنما تحول إلى اسطوانة تستوعب آلاف الصفحات فى دائرة لاتزيد قطرها على عدة سنتيمترات، وكذلك أصبح المسلسل التليفزيونى مثلاً أو الفيلم السينمائى وحتى البرامج الثقافية أو العلمية والتعليمية صناعة تعتمد على تكنولوجيات متعددة إلى جانب الإبداع الفردى كما تعتمد فى نشرها وتوزيعها على أنساق متعددة من المعلومات والأنظمة الإدارية.

*** المنتج الثقافى المصرى:**

وفى حالة الثقافة المصرية ـ وهى الثقافة القائدة والرائدة فى المنطقة العربية بل وربما فى المحيط الإسلامى كله، فإن المنتج الثقافى المصرى يظل هو الأهم والأكثر تأثيراً والأكثر انتشاراً من خلال الكتاب والفيلم والأغنية والمسلسل التليفزيونى والعمل الموسيقى والفن التشكيلى، وعلينا أن ندرك أن هذا السلاح الثقافى هو الآن ـ وسيظل لفترة غير محدودة ـ أقوى أسلحتنا تأثيراً فى تشكيل عقل ووجدان المنطقة وبالتالى خدمة أهدافنا الاقتصادية والاستثمارية والسياحية بالإضافة إلى تدعيم ثقلنا الفكرى والسياسى فى قيادة المنطقة والتعامل مع المجتمع الإنسانى ككل على أساس من هذه القاعدة الصلبة من التأثير الثقافى والوزن الفكرى والسياسى.

*** الثقافة والثورة التكنولوجية الثالثة:**

بقى أن نقول أن التغير الاجتماعى المتسارع هو أحد خواص القرن القادم والذى لم يبق عليه سوى عدة أشهر قليلة، يعنى أن القيم والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية التقليدية ستكون عرضه للتغير والتحول والتبدل عدة مرات، لا من جيل لآخر كما كان عهدنا فى الماضى ولكن فى حياة نفس الجيل، وهذا التغير المتسارع هو نتيجة حتمية للثورة التكنولوجية الثالثة التى نعيشها الآن وهى ثورة تعتمد على المعرفة العلمية المتقدمة والاستخدام الأمثل للمعلومات المتدفقة (ويقدر خبراء الدراسات المستقبلية أن حجم المعرفة العلمية سيتضاعف كل سبع سنوات أى أن حجم التراكم فى هذه المعرفة خلال السنوات القليلة المتبقية فى هذا القرن مثلاً، ستكون متساوية أو تزيد عما تراكم من معرفة منذ بداية التاريخ البشرى المسجل) والتنظيم السريع للمعلومات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتعرف على طرق استخدامها هو محك التقدم فى القرن القادم، وبما أن العقل البشرى هو العماد الأول فى هذه الثورة، فهى لن تكون حكراً على المجتمعات الكبيرة المساحة أو الضخمة السكان أو الغنية بمواردها الأولية أو القوية بجيشوها التقليدية وإنما هى ثورة يمكن لجميع الشعوب أن تخوض غمارها إذا ما أحسنت إعداد أبنائها تربوياً وتعليمياً وإعلامياً وثقافياً.. وإذا كانت الثقافة هى جماع هذه العناصر فى علاقة تنسيقية مع بعضها البعض فإن التحدى القادم لدخولنا عصر الثورة التكنولوجية الثالثة هو تحدى ثقافى بالأساس، ولدينا نموذج واضح فى هذا المضمار وهو ظهور ما يسمى بالنمور الآسيوية الخمسة التى اعتمدت فى تطورها المذهل أخيراً على الاستخدام الأمثل لعصر المعلومات وعلى الأنماط الثقافية الجديدة للثورة التكنولوجية الثالثة.

ويتطلب هذا التغيير الاجتماعى المتسارع الناتج عن الثورة التكنولوجية الثالثة من الفرد والمجتمع على السواء أن يكونا سريعى التكيف والتأقلم مع كل تحول وتبدل وإلا دهمها هذا التغيير بقطاره المندفع، ومرة أخرى لايمكن للفرد أو المجتمع أن يتكيفا دون وجود الثقافة أى دون التسلح بأنماط من التفكير الحر والمعرفة الواسعة يساعدهما على ذلك، ويقع هذا العبء أساساً على النظام التربوى والإعلامى والتعليمى والثقافى الذى يشكل فى نهاية الأمر المنظومة الثقافية الكبرى للمجتمع، والذى لابد أن يأخذ معطيات التغير الاجتماعى السريع والثورة التكنولوجية الثالثة مأخذاً شديد الجدية.

*** نحن والانفتاح الإعلامى:**

ولسنا بعيدين ونحن مقبلون بعد أشهر قليلة على القرن القادم عن الانفتاح الإعلامى الثقافى الحضارى العالمى، بل إننا نغامر أن نقع فى هوة التخلف إذا نحن عزلنا أنفسنا عنه. وهذا الانفتاح هو خاصية أساسية من خواص القرن الحادى والعشرين، فوسائل الاتصال السريعة والآتية ستعبر الحدود بلا قيود، بوسائلها ومضامينها، من أى مجتمع إلى أى مجتمع آخر، والإرسال والاستقبال عبر الأقمار الصناعية سوف يجعل من الحدود السياسية للدول ومن وسائل الرقابة التقليدية أدوات بدائية عديمة الكفاءة وقليلة الفاعلية فى منع أو تحصين الفرد ضد استقبال محتويات الرسائل الإعلامية والثقافية فى مواجهة هذا التدفق الإعلامى والثقافى الوافد، والفيصل فى ذلك هو وعى الفرد والمجتمع وقدرتهما على الفرز النقدى والاختيار من بين ما يتساقط عليهما من الفضاء وهى مهمة تتجاوز قدرة النظام التعليمى التقليدى كما عرفنا أو نعرفه اليوم ويقع عبئها أساساً على منظومة القيم الثقافية السائدة فى المجتمع، وإذا كانت هذه المهمة تتطلب نظاماً تربوياً من نوع جديد فهى تتطلب أيضاً ـ وبالدرجة الأولى ـ أجهزة ثقافية خُلاقة وسريعة التكيف مع متغيرات العصر وبعيدة عن التقليدية والنمطية وملبية بالسرعة الواجبة لاحتياجات التغير الاجتماعى على مستوى الفرد والمجتمع معاً، إذا كان لهذا المجتمع أن يحافظ على هويته الحضارية والقومية ويحفظها من المسخ والذوبان ولايتحول فى نفس الوقت إلى متحف تراثى جامد ومنغلق.

*** العمل اليدوى والعمل العقلى:**

وأخيرا فإن تغير الأهمية النسبية لقوى وعلاقات الإنتاج كأحد خواص القرن الحادى والعشرين ستعنى نهاية التمييز التقليدى بين العمل اليدوى والعمل العقلى أو بين الإدارة والعمل، أو بين الإنتاج والتجارة والخدمات فالإنسان «الفاعل» فى القرن الحادى والعشرين سيكون الإنسان المتعدد المهارات وأهم من ذلك الإنسان القادر على التعلم الدائم والذى يقبل إعادة التدريب عدة مرات فى حياته العملية، والمجتمع الفاعل فى القرن الحادى والعشرين سيكون مجتمعاً تستأثر فيه «خدمات المعلومات» بأكبر نصيب من القوة البشرية، ومرة أخرى تقع على النظام التعليمى والإعلامى الثقافى ـ أو ما أسميه بالمنظومة الثقافية المتكاملة ـ المسئولية الأولى فى إعداد فرد ومجتمع بهذه المواصفات.

باختصار نحن فى حاجة إلى ثورة معرفية لكى ندخل القرن الواحد والعشرين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ت : أنور مغيث

رودنسون يتحدث إلى إبداع

حوار خاص

انا لم أهِنِ نبْى الإسلام بل اعترفت بعبقريته واحتفيت.
م . ر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

□ **ما موقفك من الاستشراق** Orietalisme **التقليدى وإلى اى مدى تتميز اعمالك عن هذا الاستشراق؟**

كل المصطلحات التى تنتهى باللازمة (ism) هى مصطلحات خادعة، فهى تجمع كثيرا من التيارات والاتجاهات والآراء المختلفة والمتعددة معا إن كلمة استشراق تضم انواعًا عديدة من الأعمال والتحليلات العلمية بدرجة او بأخرى حسب الحالة، انتجت فى اوروبا وامريكا خلال اكثر من ثلاثة قرون، عن الحضارات المختلفة الموجودة فى الشرق وثقافتها وتاريخها ولغاتها...إلخ.

وعلى العكس من المفاهيم التى شاعت بشكل اساسى نتيجة لنجاح كتاب **إدوارد سعيد** (ذى النزعة المركزية الشرق أوسطية البارزة)، كانت الأعمال والتآليف التى توصف بأنها استشراقية متنوعة حسب المرحلة التاريخية، والبلاد والمؤلفين. ولكل مميزاته وعيوبه. ويمكن أن نحكم عليهم بطرق شتى وممكنة وليس لنا الحق أن ندينهم جميعًا بشكل مسبق لأنهم درسوا

وحللوا ثقافات مختلفة عن ثقافتهم ومنتجاتها. بل هى بالأحرى ميزة ! إن إسهامهم العلمى كان مهما ولم يتم استيعابه بعد بشكل كلى من المثقفين الذى يسمون بالشرقيين.

وقد حاولت أن أقوم بجرد لكل هذا، بسلبياته وإيجابياته، فى كتابى **جانبية الإسلام** (ترجمه إلياس مرقص - بيروت دار التنوير، حوالى ١٩٨٢، وهناك ترجمة تركية فى اسطنبول ١٩٨٣).

لقد تابعت بالطبع كل المناهج التى استخدمها «المستشرقون»، لأنها تبدو لى هى المناهج الوحيدة الصالحة لدراسة تاريخية ولغوية بالأساس. وهى المناهج التى يطبقها بشكل عام كل المؤرخين والمتخصصين فى العلوم الإنسانية، عندما يتعلق الأمر بتحديد الوقائع. لقد حاولت فقط أن أطورها (بعد كثيرين غيرى) محاولا بشكل منهجى أن أضع أطر المسار التاريخى الخاص بتحديد الوقائع من التحليل السوسيولوجى. وقد احتفظت فى الغالب بـ «لاأدريتى» تجاه الظواهر التى يصفها المؤمنون بأنها خارقة للطبيعة، دون أن أحاول التمويه على هذا الموقف باختراع صيغ ملتبسة منافقة (على سبيل المثال «هذه الآية قد نزلت فى المرحلة الفلانية».) ورغم ذلك حاولت أن أحترم إيمان هؤلاء المؤمنين فى صياغتى ، دون أن أضحى بقناعاتى اللا أدرية، أو أخفيها.

إن ماحظى بالتعاطف فى أرجاء العالم الاسلامى، هو ذلك التفهم الذى حاولت أن أعبر عنه لشعوب «العالم الإسلامى»، ورفضى لإدانتهم مسبقًا، ولعدم الاستماع إليهم. ولكن هذا لايعنى أننى أتبنى أفكار المؤلفين «الشرقيين» ووجهات نظرهم ، فأنا دائما نقدى فى هذا الجانب أو ذلك.

□ كيف تقيمون الاستشراق اليوم؟ وإلى أى مدى تخلص الاستشراق المعاصر من الإشكاليات القديمة؟ ونحن نضع فى الاستشراق، المعاصر مؤلفين مثل چاك بيرك واندريه ميكيل، ومفكرين سياسيين يهتمون بالإسلام السياسى مثل فرانسوا بورجيه وبرنارد لويس وجيل كيبل واوليڤييه روا).

إن اتجاهات المؤلفين ممن يطلق عليهم اسم المستشرقين اليوم متنوعة، كما كان الحال فى الماضى. والإشكاليات التى تشغلهم هى فى إطار الإشكاليات الشائعة الآن فى كل مكان فى العلوم الإنسانية، وفى إطار الاتجاهات المعاصرة للفكر فى عالمهم الثقافى، مع بعض التأخر بالنسبة للتطورات فيما يتعلق بمجالات أخرى للدراسة. ومرة ثانية اقول إن هذا يختلف كثيرًا، حسب المؤلفين وحسب تأهيلهم واتجاهاتهم الخاصة.

والأمثلة التى تعطونها تتعلق فقط بالدراسات والتحليلات الخاصة بعالم اللغة العربية والدين الإسلامى، والسائد فى الحقبة الحالية. وهذا منذ البدء مصدر للخطأ، لأنه لايمكن أن نفصل الاتجاهات التى تظهر فى هذه الأعمال عن الاتجاهات التى تتجلى فى الأعمال الموازية فى مجالات لغوية وثقافية أخرى، على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سبيل المثال أعمال المتخصصين فى الصين والهند، الخ. ومما يخدع أيضا الفصل الجذرى للمرحلة الحالية عن المراحل السابقة. إنه من المشين أن ننسى أن الأغلبية الساحقة من الأعمال المسماة بالاستشراقية، مخصصة لدراسة حقب سابقة. وهذا بالأساس هو «الاستشراق». ومن بين من ذكرتموهم من المؤلفين يمثل **أندريه ميكيل** وحده هذه الأغلبية الساحقة. والإنتاج المسمى بالاستشراقى يتجلى أساسًا بعيدًا عن فرنسا، ويكتب بغير اللغة الفرنسية (أو الانجليزية)!

□ **ما رأيكم فى السجالات التى أثارها فى مصر كتابكم «محمد»؟ ومارأيكم على من يهاجمون هذا الكتاب؟**

الانتقادات التى تستهدف كتابى «محمد»، على الأقل تلك التى أحطت بها علمًا، هى من نفس العينة التى استهدفت فى الماضى ومازالت تستهدف كل تحليل حول الشخصيات المنظور إليها باعتبارها «مقدسة» - حتى لو كانت غير دينية، مثل **لينين**...إلخ، خاصة إذا أتى هذ التحليل من آخرين ليسوا من أتباعهم. وهى تشبه إلى حد كبير الانتقادات التى استهدفت فى القرن التاسع عشر الكتب المتعددة عن «حياة المسيح»؛ وكان كتاب **رينان** أشهرها فى فرنسا. إنها انتقادات طبيعية. كل سيرة لشخص معتبر أنه أسمى من البشر العاديين بواسطة جماعة ما، عندما يصاغ من قبل شخص يريد دراسته فى إطار الثوابت التى نرصدها فى التاريخ البشرى، لايمكن لها إلا أن تصدم أولئك الذين يشتركون فى منظور هذه الجماعة. ولكن ينبغى الحفاظ على الحق المطلق فى دراسة أية شخصية تاريخية حسب المعايير المعتادة فى الدراسات التاريخية، دون أن يحكم على الدارسين إلا من خلال مدى إخلاصهم لهذه المعايير.

لقد لاحظت أن الانتقادات الدينية الإسلامية لتحليلاتى - تلك التى أحطت بها علما (خصوصًا فتوى الأزهر) لاتستهدف كتابى الذى يبدو أنهم لم يطلعوا عليه مباشرة، ولكن تستهدف مقالات فى الصحف صدرت بعد نشر كتابى بثلاثين عامًا.و لم أجد أى استشهاد مباشر من النص الأصلى لكتابى، والذى كتب ونشر بالفرنسية، وهو منهج فى حد ذاته يفتقد إلى الجدية.

□ **كيف تقيمون ترجمة القرآن لجاك بيرك بالنسبة لباقى الترجمات؟**

يمكن تقييم ترجمة **جاك بيرك** للقرآن من وجهات نظر متعددة:

أ - من وجهة نظر أدبية، يمكن للأذواق أن تختلف، فيبدو لى أننا نشعر فيها أكثر من اللازم ملامح الأسلوب الخاص **لبيرك**. وهذا هو ما كان يؤدى غالبًا إلى صياغات موفقة. ولكن أحيانًا يبدو لى أن أسلوبًا أكثر بساطة، وأقل تأثرًا بالوسط الثقافى الفرنسى فى القرن العشرين، وبزخارف أقل، كان سيصبح أكثر ملاءمة.

ب - كل ترجمة تفترض تفسيرًا ما. وهذا هو ما يتجلى فى العربية عبر محاولات متواترة تخلط بين مفهومى الترجمة والتفسير.ويوضّح **بيرك** نفسه أنه قد تابع تفسيرات ثلاثة أو أربعة تفاسير حديثة فى اللغة العربية. وهذا مشروع تمامًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى المنظور نفسه يرفض **بيرك** كل الشروح التى قدمها مايسميه **بيرك** - مثلكم - بالاستشراق، أى هذا العمل الهائل الذى تم على النص القرآنى منذ ثلاثة قرون بواسطة شراح أوروبيين. بل لدينا انطباع بأنه لايعرفه جيدًا (فهذا العمل قد أنجز فى جزء كبير منه باللغة الألمانية، واعتقد انه لم يكن يعرف الألمانية). وايضا كان الشراح المستشرقون يستخدمون اشكالاً من التوازى مع ثقافات الشرق الأوسط فى الماضى، والنصوص الصادرة عنها (فى اللغات السامية المختلفة. كالأكادية والسريانية والأثيوبية، إلخ.) . ويبدو أن **بيرك** لايأخذها إطلاقًا فى الاعتبار. فى حين أن القرآن قد ظهر فى وسط متأثر بهذه الثقافات، ودراسة لغة لايمكن على الإطلاق أن تنفصل عن اللغات القريبة والمجاورة (التى كان يجهلها **بيرك**). وهكذا تكون ترجمته إذن غير كافية، أو كغيرها من اغلب الترجمات الأخرى، إن لم تكن جميعها. ولكن هذا خطأ لايمكن تفاديه فى أى ترجمة. ويبدو لى أن أفضل ترجمة للقرآن هى الترجمة الألمانية **لرودى باريت** Rudi Paret (مع مجلد خاص بالتفسير) الذى التزم بنهج موفق (ليس فى الأسلوب بالطبع)، وهو الايترجم الكلمات المستخدمة إلا فى ضوء معناها الذى ترد به فى أماكن أخرى من النص القرآنى. وفى الواقع كان طبيعيًا أن يتطور معنى الكلمات العربية دون توقف فى أثناء فترة كتابة القرآن وبعدها، وبعض الدلالات الماثلة فى القرآن قد نسيت بشكل جذرى.

□ كيف تحللون ظاهرة العولمة؟ وهل يمكن لها أن تلبى طموحات شعوب العالم الثالث؟

لا أعرف بالضبط بأى معنى تستخدمون كلمة «العولمة». مرة أخرى يتعلق الأمر بمصطلح مجرد مستخدم بمعانٍ مختلفة. أظن أننى فهمت أنه يتعلق بامتداد العلاقات الاقتصادية أو بتعميقها وتكثيفها على المستوى العالمى، هذا المسار قد بدأ منذ ماقبل التاريخ. ولقد كان بارزًا فى مرحلة سيادة الرأسمالية التقليدية، وهو ماكان يطلق عليه السوق العالمية. وفى عام ١٨٥٠ وضع **ماركس** خطة لعمل اقتصادى كبير يخصص جُزؤه الأخير للسوق العالمية، ولنتذكر أنه لم ينتج سوى الكتاب الأول من هذه الخطة، وهو رأس المال، بل وتركه غير مكتمل.

بالطبع، إن التقدم التكنولوجى والاتساع الديموجرافى قد سارع وكثف هذا المسار الذى بدأ منذ وقت طويل. وفى رأيى أنه لم يتواصل إلا بعمل قوة أو أكثر من القوى الاقتصادية المزودة فى الوقت نفسه بالسلطة السياسية.

وهو أمر ما كان له أن يتم دون أن تفرض هذه القوى سيادتها بل وحتى هيمنتها. إن علاقات القوى الاقتصادية والسياسية تستمر فى ممارسة دورها. وسوف يكون بالطبع لصالح من هم أقوى اقتصاديًا وسياسيًا. ولا يمكن أن يتم ذلك دون انقلابات. ونتمنى أن تكون هذه الانقلابات سلمية، ولكن هذا لايمكن حسمه، وفى هذا المسار الطويل والمعقد. من الممكن أن تحظى البلاد والشعوب الأقل قوة ببعض الامتيازات عن طريق التفاوض على مساندتها، مع شريك قد لا يستطيع أن يتجاهل سائر مطالبها ولكن لا أرى كيف يمكن أن تتم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إعادة توزيع عامة للسلطات لصالح مجموعة من البلاد. فى حين أن طموحات الشعوب المختلفة لايمكن لها أن تتحقق دون مثل هذا التوزيع.

□ بخصوص الصراع العربى - الإسرائيلى. كيف ترون الرهانات الكامنة فيه فى الوقت الذى يصل فيه مسار المفاوضات إلى طريق مسدود؟ هل تعتقدون أن هناك إمكانات للتوصل إلى حل؟

الصراع العربى الإسرائيلى هو حاليا فى طريق مسدود. والرهان هو أن يسود سلام طال انتظاره فى الشرق الأوسط. ويمكن استهداف حل مقبول على الورق، على أساس أدعو له منذ زمن طويل ؛ وهو أنه مادام من غير الواقعى الأمل فى العودة إلى وضع ماقبل عام ١٩٤٧. حينئذ، يمكن أن نطلب من الفلسطينيين (ومن العرب بوجه عام) أن يقبلوا بوجود أمر واقع تم على حسابهم، وعلى سبيل التعويض، ينبغى على المستعمرة اليهودية فى فلسطين، أى دولة إسرائيل، أن تتعامل على أسس إنسانية ومعقولة مع مؤسسة الدولة التى يمثلها الآن (وهذا تقدم كبير) هؤلاء الفلسطينيون، وبموافقة الأمم المتحدة.

وبما أن الجانب الإسرائيلى يضع بلا توقف العراقيل فى وجه هذا المسار، فإن ضغطًا كبيرًا من الخارج (وخصوصًا - ولكن ليس فقط - من الولايات المتحدة) يمكنه، مع التفاقم المستمر للمشاكل الداخلية، أن يؤدى إلى محصلة ملائمة.

ولكننى أعتقد بأن العودة الخالصة إلى وضع عام ١٩٤٧، وبالأحرى إلى عام ١٩٢٠، لهو أمر مستحيل.

المسار الذى رسمت خطوطه العامة هنا، هو الأفضل من وجهة النظر الإنسانية. ولكن لسوء الحظ لاتكون هذه المسارات دائما هى التى تنتصر فى التاريخ، ولكن على كل فرد أن يمارس ضغطًا فى هذا الاتجاه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجدى عبد الحافظ

مكسيم رودنسون
الرجل وأهم أعماله

كثيرا ماسمعت عن هذا المفكر الكبير فى اثناء إقامتى بفرنسا، وعن أنه يتقن اللغة الإنجليزية والأسبانية والألمانية والروسية والعربية والتركية والعبرية واللاتينية والأثيوبية إلى جانب الفرنسية بالطبع - هذا وقد شكّلت الحكايات التى سمعتها إلى جانب ماقرأته له وعنه، صورة أقرب إلى الخيال من الواقع، حيث لم أكن أتخيل على الإطلاق أن يوجد فى عصورنا الحالية مثل هذا العزم، وذلك التصميم، وتلك الإرادة التى لاتعرف المستحيلات، تصورته مرة عملاقًا ممن تصوّرهم لنا الحكايات الخيالية القديمة، ومرة أخرى قديسا مدنيا ممن صورهم لنا **أوجيست كونت** لايألو جهدا لنشر العلم والمعارف، ومحاربة الجهل والخرافة، ومرة ثالثة كهؤلاء الحكماء القدامى الذين تذكرهم لنا الكتب الدينية كانت لدى رغبة قوية للالتقاء به، ولم ألتق به سوى مرة واحدة فى عام ١٩٨٧ حيث دعاه أستاذى البروفيسير **جورج لابيكا** فى سيمناره الذى ينظمه فى جامعة باريس بالاشتراك مع المركز القومى للأبحاث C.N.R.S وكان السيمنار تحت عنوان. «الدين والسياسة» وكانت محاضرة **رودنسون** تلك تحت عنوان «عودة الدين إلى السياسة»، وقد حضرها جمهور غفير من دارسى الفلسفة فى الجامعات الفرنسية، ومازلت أذكر رءوس الموضوعات التى أخذ يتحدث فيها حديث العالم لما يتحدث عنها، يومها كان الرجل فى الثانية والسبعين، وكانت ذاكرته كما هى دائما، يتذكر كل شىء بتفاصيله الدقيقة التى تشد المستمع وتجعله يدهش من هذه الذاكرة القوية أو من تلك الدقة العلمية الصارمة، يبدأ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دائما بالتعريف لما يتحدث عنه فكان تعريفه للدين على ما أتذكر فى هذه المحاضرة هو: نظام للاعتقاد تصاحبه ممارسات تظهر فى سلوك الأعضاء المنتمين لهذا الدين، وهو نظام يتعامل أصلا مع الإيمان وما هو مقدس. وبعد هذا التعريف تحدث فى الصلة بين السياسة والدين. ثم حدد نوعين من الدين: الدين العرقى والدين الكونى. كما قام بتحديد سؤالى القرن كما اسماهما : ما الذى ينبغى عمله؟ وما الذى ينبغى التفكير فيه؟ وبعدها تحدث عن الأسئلة التى استطاع النبى الإجابة عنها، وهى الخاصة بما هو عملى فى المجتمع، إضافة إلى بنية المجتمع ذاته، ثم السؤال الخاص بالله، ووصل رودنسون فى هذه المحاضرة إلى أن الإسلام كان نقطة الانطلاق، ولفت الانتباه إلى الاستمرارية السياسية الدينية، وإلى التحول الذى حدث فى الجزيرة العربية من القبلية إلى أن أصبح العرب أعظم قوة دولية عن طريق الغزو والحرب. ويتساءل عن السر فى ذلك؟ ويحاول اكتناه أسرار هذه الحقبة التى يختلط فيها الدين بالتاريخ فيرصد ظهور أحزاب سياسية فى الإسلام بعد موت النبى، كما يعاين أن تاريخ الإسلام كان مليئا بالثورات، فى نفس الوقت الذى يقوم فيه بمقارنة ماكان يحدث فى أوروبا، حيث يعاين فى القرن السادس عشر الحرب الدينية بين الكاثوليك والبروتستانت. فى خضم المعلومات والتحليل والمسار المنهجى الصارم للمحاضرة تداعت كل أوهامى السابقة أمام هذا الرجل البسيط رغم علمه الواسع والمتواضع، رغم مكانته العلمية المرموقة، والابتسامة الإنسانية العريضة رغم كآبة الواقع والصعوبات التى يعانيها البشر اليوم.

وجدت نفسى فجأة أمام إنسان من لحم ودم يتألم لعذابات البشر، ويروعه الظلم والتعسف والقمع، ويسره العدل والأمن الحرية والديمقراطية والإبداع. دون أن يسأل عن هوية المعذبين، فالهوية لديه تتمثل فى الإنسان من أى جنس كان أو عرق، وظل هذا اللقاء الوحيد بالنسبة لى يُشكل المرجعية والأصل حين نقرأ أو نسمع عما اثاره ولايزال يثيره هذا العقل الشاب رغم شيخوخته الآن من إثارة للتأمل وتحفيز على الفكر. لقد كان استقلاله الفكرى دائما هو مصدر من مصادر الهجوم عليه، واللعنات التى ظل يتحملها، ولم يكن أمامه سوى مزيد من التعمق والعلم لكى يستطيع دائما وعلى مدى مسيرته الطويلة أن يتصدى لكل الانتقادات التى وجهت له، خاصة التى خلطت بين المعرفة العلمية والايديولوچيا، فتحول العلم الذى ملك ناصيته، إلى معينه الذى لاينضب، وسلاحه الماضى، القادر على التصدى لكل الأكاذيب والحيل الايديولوچية التى يلجأ إليها البعض، فيعرى وتنكشف هذه الحيل، ويسلط الضوء على الحقيقة التاريخية وحدها فى معزل عن الإسقاطات، فيقدم الدليل تلو الآخر على صحة ماذهب إليه، وصدق ماتصوره وقام بتحليله، إذ أن رودنسون إضافة إلى أنه عالم إسلاميات فهو عالم اجتماع وعالم فى الأجناس وعالم فى اللغات السامية ومؤرخ من أكثر المؤرخين الفرنسيين دقة فى البحث العلمى، فهو لايفصل ولا يقيم تمايزات بين فروع المعرفة المختلفة التى يمتلكها، ولا يقيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نفس الفصل بين الدراسات الكلاسيكية والدراسات الخاصة بالعالم المعاصر، فهو يكره أن يصنف، وهو يؤمن بالعلوم المابينية ربما قبل تداول هذا المصطلح على السنة المعاصرين بشكل عملى حيث يكره أن يدرس ظاهرة ما فى حدودها الضيقة التى ترسمها المناهج الأكاديمية، ويعتبر أن هذا تشويه للظاهرة، وقصور فى البحث العلمى الذى لابد أن يتقاطع مع المقاربات التاريخية، والاقتصادية، والاجتماعية، والاثنولوجية حتى لانقع فى فخ التصنيفات والتحديدات التعسفية . فإيمانه بالموضوعية العلمية، وأهمية الواقع جعله يرى أن المستشرق الشريف لايمكنه أن يقتصر على معرفة اللغة فقط، كما أنه ليس مطلوبا منه تبنى مواقف الشعوب موضوع درسه.

ولعل الهجوم الذى تعرض له أخيرا بمصر ليس جديدا عليه فقد تعود منذ أخذ يكتب فى موضوع الديانات الأثير إلى نفسه إلى كثير من هذه الانتقادات نظرا لطبيعة هذا الموضوع الشائك، الذى يصدم البعض ممن لم يتعود بعد على المقاربات الحديثة فى دراسة الأديان. هؤلاء الذين يقسمون موضوعات المعرفة بين المقدس والمدنس وبين الكفر والإيمان، والخير والشر، ...إلخ، وبالتالى لم يستطيعوا إدراك التفاوتات المختلفة ، فلم يدركوا أن **مكسيم رودنسون** وإن لم يكن مسلما فهو معروف عنه فى الغرب بأنه من أهم المدافعين عن الإسلام بطريقته هو لابطريقتنا نحن. إلا أنه يدافع عن الإسلام من منطلق العالم المتخصص والعارف المدقق بالعالم الإسلامى وبتاريخه وجوهر دينه، وهو شديد التسامح، وفى نفس الوقت شديد الاعتزاز بحريته العقلية والفكرية ولايفرط فيها، ولعل التحاقه بالحزب الشيوعى سنة ١٩٣٧ وعمره٢٢ عاما لم يتم إلا بعد تردد دام وقتا طويلا من جانبه، ولم يتم هذا إلا فى إطار الجبهة الشعبية، ودامت عضويته حوالى واحد وعشرين عاما، أى حتى عام ١٩٥٨، لم يقطعها إلا هذا الاعتزاز بالاستقلالية العقلية، حيث استبعد منه بسبب ما اتهموه به وهو «نزعة المراجعة» Revisionisme إضافة إلى «رفضه الانصياع للانضباط» وكان هذا الاستبعاد لمدة عام، إلا أن **رودنسون** لم يعد إلى الحزب منذ أن خرج منه، صونا لتلك الحرية والاستقلالية التى لم يرد أن يفقدها للأبد، خاصة عندما صدمته نتائج المؤتمر العشرين، والقمع الذى حدث فى بودابست عام١٩٥٦، هذه الحرية وتلك الاستقلالية التى جعلته على خلاف كثير من المستشرقين، يختار أن لايكون ملحقا على أيه جهة أخرى غير علمية، فنحن نعلم أن **روندو**، كان **جندرالا**، وكان **بيرك** مستشارا سياسيا، **ومونتاى** ملحقا عسكريا قديما، **ودومينيك شيڤاليه** مستشارا عسكريا فى وزارة الخارجية، وكذا **پول شارنيه**.

كان موقف **رودنسون** هذا موقفا اختياريا من البداية، أملاه عليه إضافة إلى حريته واستقلاله العقلى، ضميره العلمى ولعل حبه للتسامح هو أهم ماجذبه إلى الدين الإسلامى لاكمعتنق ولكن كدارس منتبه، يُقدر الموضوعية ويحترمها فهو يرى أن أهم مايُشكل عظمة الإسلام عن المسيحية، هو الفصل فيما بين الروحى والسياسى، لذا كانت مفاجأته شديدة سنة ١٩٧٨ عندما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجد أن الثورة الإيرانية قد قلبت هذا التوازن الهام عندما اقحمت الروحى على السياسى. وهو ماجعله يخرج علينا فى جريدة اللوموند اليومية الشهيرة ببحث مطول حول «يقظة الأصولية الإسلامية»، معلنًا عن قلقه حيال أخطار التعصب الدينى المحتملة من جراء هذا الخلط.

وحياة **رودنسون** ذاتها سيمفونية رائعة من الجهد والعرق والمثابرة، فقد كانت حياة عصامية عز أن تتكرر لفرادتها وعمقها، ولد سنة ١٩١٥ فى باريس من أب وأم ينحدران من أصل يهودى، كانا قد وصلا من الإمبراطورية الروسية قبل الثورة البلشفية بسنوات، كان والده مثقفا يكتب الشعر، إلا أن الإقامة فى باريس لاتعرف إلا العمل لجنى الرزق، ومن هنا احترف والده مهنة خياطة ملابس المطر، إلا ان هذا لم يمنع أسرته الصغيرة من الانخراط فى غمار السياسة والثقافة، فقد كان هذا هو الجو العائلى آنئذ.

كانت هذ السنوات هى سنوات الحركة الفكرية المتأججة فى العالم، وخاصة فى روسيا، ومن ثم عند مهاجريها الذين كانوا يلتقون فى اجتماعات دورية وفى نقاشات لاتنتهى حول الثورة والماركسية فى مكتبة بحى الجوبلان الذى لم يكن بعيدا عن الفتى **رودنسون**، ورغم انحدار والديه من أصل يهودى إلا أنهما لم يكونا متدينين وتركا الحرية الدينية لابنهما الذى لم يكن يعرف عن اليهودية أكثر مما يعرفه أى فرنسى آخر، وذلك قبل أن يتعمق فيما بعد فى دراسة للأديان. التحق والداه بالحزب الاشتراكى الفرنسى وانخرطا فى السياسة قبل اندماج الشيوعيين بالحزب عقب اجتماع تور.

لم تتوافر الظروف المواتية لمكسيم الصغير لكى يلتحق بالمدرسة الثانوية كما التحقت أخته الأكبر منه من قبل، إذ أن العائلة تراجعت أحوالها الاجتماعية، وأصبح على فيلسوفنا أن يترك دراسته التى لم يستكملها ويذهب إلى سوق العمل التى لاترحم من كانوا فى عمره. عمل ساعيا أو مندوبا صغيرا للشراء - كما يقول بنفسه - فى شركة للنقل الدولى: «كنت أقوم بعمل القليل من كل شىء. خاصة «المشاوير» التى كانت تتضمن الذهاب للحصول على التأشيرات من القنصليات». كان هذا الساعى الصغير تواقا للمعرفة، يختلط بعروقه الصغيرة، حب العلم والثقافة، ومن هنا نظم أوقاته القليلة فى غير ساعات العمل ليحشدها بعمل جاد فكان يحضر محاضرات مسائية بعد العمل، وفى وقت الغداء يتعلم بدايات اللغات القديمة التى شغف بها من كراسات صغيرة كانت تباع فى هذه الآونة لتعليم اللغة اللاتينية. كما انه قد تابع خلال سنوات عديدة محاضرات كان يلقيها **بول ريفيه** Paul Rivet وأساتذة آخرون فى متحف التاريخ الطبيعى. خاصة المحاضرات المتعلقة بشعوب القرن الأفريقى. ولاحظ **ريفيه** مواظبة ذلك المستمع الشاب فأسند إليه المساعدة فى عمل كتالوج لبعض الأشياء عن المكسيك القديمة.

وقد سعد **رودنسون** بما أسند إليه حيث كان بإمكانه من خلال هذا الاطلاع على مكتبة المتحف بسهولة، لذا كان يداوم على الذهاب بعد ظهر كل يوم سبت لإنجاز هذا الكتالوج.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما بلغ السابعة عشرة ترك فيلسوفنا عمله كساع، إذ كان يود الالتحاق بمدرسة اللغات الشرقية التى كان من الممكن الالتحاق بها دون الحصول على الثانوية العامة، وكان لابد أن ينجح فى لغتين أجنبيتين كشرط من شروط الالتحاق؟ لم يكن يعرف إلا الإنجليزية كلغة أجنبية إلى جانب لغته الأصلية الفرنسية. وكان قد تعلم الإنجليزية أثناء محاضرات المساء . من هنا كان عليه أن يتعلم لغة أخرى، واختار الإسبانية، وبدأ بالفعل فى تعلمها من خلال ثلاثين درسا من دائرة للمعارف كانت بحوزة والده. وقد اجتاز الامتحان بنجاح. وكان **رودنسون** بهذا الامتحان قد تيقن بأنه بإمكانه أن يقوم بكل شىء، لذا سجل فى الليسانس الحر إلى جانب متابعة محاضرات **مارسيل موس** M. Mauss وذلك لكى يحصل على شهادة الاثنولوجى. كما أنه قد بدأ فى نفس الوقت تعلم العربية، والتركية ، والأثيوبية القديمة. ويقول «ولأنى كنت شغوفا باللغات، قلت لنفسى إنه ينبغى أن أقوم بعمل دراسة مقارنة للغات السامية. وبدأت فى دراسة اللغة العبرية. لأنه ينبغى أن أقول هنا إنه لم تكن لدى أية تربية يهودية، حيث إن والدى ووالدتى كانا قد رفضا تماما كل ماكان من الممكن أن يشبه اليهودية من قريب أو بعيد، إلا أنى كنت سعيدا، فى المقابل بدراسة اللغات من خلال تاريخ الأديان، وفى سنة ١٩٣٧ نفس السنة التى التحق فيها بالحزب الشيوعى الفرنسى يحصل بفضل أستاذيه **مارسيل كوهين** M. Cohen **ومارسيل موس** M . Mauss على منحة ضمن ما كان يطلق عليه فى ذلك الحين الصندوق القومى للبحث العلمى، الذى أنشأته الجبهة الشعبية، والذى أقيم عليه فيما بعد المركز القومى للبحث العلمى CNRS. ويبدأ فى عمل أطروحة حول «انتشار اللغات السامية » . وتقع الحرب فيتوقف ويتم تجنيده فى ديسمبر ١٩٣٩. ويمضى خدمة العسكرية بسورية ضمن المجموعات الموكل إليها مساعدة الألوية البولندية التى كانت تتشكل فى الأرض المحررة، ويظل جنديا حتى ديسمبر ١٩٤٠. بعدها يمارس تدريس اللغة الفرنسية فى إحدى المدارس الإعدادية التابعة للمسلمين بمدينة صيدا بجنوب لبنان. ويظل **رودنسون** مقيما بالمنطقة، فعقب سقوط نظام **فيشى**، يلتحق بخدمة الآثار القديمة، ولايعود لفرنسا إلا فى سنة ١٩٤٧.

وعند وصوله يعمل بالمكتبة الوطنية، ويظل بها حتى سنة ١٩٥٥ فى الوقت الذى يظل فيه متابعا أبحاثه العلمية. فى سنة ١٩٥٠ ينشر دراسة كبيرة حول «الوثائق الخاصة بالمطبخ العربى» بمجلة الدراسات الإسلاميةRevued, Etude Isiamiqueالتى كان يديرها **لويس ماسينيون** Massignon - ويقول **رودنسون** عنه. «كنت أعرفه جيدا (**ماسينيون**) لأننى تابعت محاضراته فى الكوليج دى فرانس، وكنت أراه أيضا فى الشعبة الخامسة من مدرسة الدراسات العليا، حيث كان يشغل كرسى الديانات الإسلامية. عندما نشر هذا المقال، انتقُد كثيرا من الوسط الثقافى . ينبغى أن أقول بأنى كنت قد كتبته بقليل من الإثارة . كانوا مهتمين جميعا بالتصوف. وكنت أتساءل: فى أى مجتمع هناك بعض المتصوفة، وبعض المغامرين بالعقل، وهذا طبيعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جداً، إلا أنه لاينبغى أن ننسى الغذاء على الأرض .

ويحكى **رودنسون** عن قصة كتابه «محمد» الذى بدأ فى كتابته فى نهاية الخمسينيات بناء على رغبة صديقه **جان ماسين** Jean Massin الذى عمل مديراً لمنتخبات نادى الكتاب الفرنسى، وطلب سيراً ذاتية من أصدقائه ، وكان **رودنسون** قد قرر كتاب «محمد» الذى لم ينشر فيما بعد إلا لدى دار (سوى) للطباعة. وله دراسة هامة تحت عنوان «المغرب والقومية العربية»، انتقد على إثرها، وكانت أفراح الثورة الجزائرية على أشدها، وقد رأى الثورة كحالة خاصة لظاهرة عامة لحد كبير ، تستحق بالتأكيد المساندة، ولكنها المساندة النقدية على كل الأحوال. وقد أعيد نشر هذه الدراسة مرة أخرى فى كتابه «الماركسية والعالم الإسلامى» لرودنسون إلى جانب الكتاب السابق عديد من الكتابات التى تتصل بالاستشراق منها كتابه «الإسلام والرأسمالية»، و«إسرائيل والرفض العربى»، و« إسرائيل كلب صيد الاستعمار»، و«جاذبية الإسلام» و« من بروتاجوراس إلى لينين - نزعات حركية إيديولوجية»، و«الإسلام، سياسة وعقيدة» وأيضا كتابه الشهير «محمد» الذى نشره سنة ١٩٦١، وأثار العام الماضى فقط فى مصر حفيظة البعض.

إن **رودنسون** لايتنازل فى أعماله عن مقاربة الواقع، ولايرضى به بديلا، إذ يعتمد دائما فى أبحاثه على أمثلة مفصلة، يضعها بطريقة تربوية، يأخذ بيد القارئ منذ اللحظة الأولى مفترضا دائما أنه يجهل تماما الموضوع الذى يعالجه. وهو يعتمد لحد كبير فى تقريب وجهات نظره الفكرية لقارئه على علم الاجتماع، خاصة فى جانبه المقارن. والعنوان الذى لايحمل معنى مباشرا خاصا بالعالم الإسلامى مثل «من بروتاجوراس إلى لينين - نزعات حركية إيديولوجية » ليس معناه أنه خارج نطاق اهتمامات **رودنسون**، إذ أن الحركية الإيديولوجية التى يقصدها، يوضح من خلالها الكيفية التى يستطيع بها شخص ما مثل **بروتاجوراس**، أو **عيسى** أو **محمد** أن يجمع سلسلة من المؤمنين من حوله، إضافة إلى أنه كيف انطلاقا مما كان يسميه **كارل ياسبرز** «العصر المحورى» époque axiale فى الألفية الأولى قبل عصرنا يتخذ تحولا كونيًا سيسمح فى فترة طويلة بتشكيل حركات دينية عظمى، منذ البوذية وحتى الماركسية اللينينية.

وإذا كان قد درس فى كتابه «الإسلام، سياسة وعقيدة» كيف استقبل الإسلام العقلى الأقليات؟ وكيف يمكن أن يتحول هذا الإسلام ويصبح أصوليا؟ أو أخيرا تحت شعار «الأولوية لما هو روحى» كيف يمكن أن يخدع مثقفين غربيين مستعدين للاعتقاد بكل شىء يقال لهم؟ سنجده فى كتابه «جاذبية الإسلام» يحاول من الناحية العلمية دراسة الطريقة التى تتحدد وتتطور بها مواقف ومفاهيم مجموعة كبيرة من الشعوب ذات الثقافة المتشابهة، تجاه مجموعة أخرى لها نفس النمط. وغالبا ما تكون الأفكار المسبقة حول هذا الموضوع تحت اسم العرقية أو «العنصرية» صحيحة، رغم غموضها الشديد، ولذا تغيب النظرة الموضوعية للواقع، ويحاول **رودنسون** أن يبين أن العوامل الكبرى، كان يشكلها من جهة الموقف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحترم (والمتغير) للعالمين المتواجهين، ومن جهة أخرى النزعات الداخلية للمشاهد - الداخل فى اللعبة، الذى يصدر الأحكام بينما لاقى كتاب «محمد» عديدا من الانتقادات، رد عليها **رودنسون** فى إجابته على اسئلتنا. ولقد حظى هذا الكتاب ايضا برسالة دكتوراه اعدها الباحث د. **حسن قبيسى** لنيل شهادة الدكتوراه فى الفلسفة، وأصدرها فيما بعد فى كتاب عام ١٩٨١ عن دار الطليعة ببيروت تحت عنوان «**رودنسون** ونبى الإسلام» أخذ على **رودنسون** إهماله للجانب الأسطورى فى النص القرآنى معتبرا أن الظاهرة الدينية لا يمكن أن تفهم خارج البنى الثقافية والاجتماعية التى أنتجتها. كما انه انتقد وجهة نظر **رودنسون** عن الغزو باعتباره يعود إلى الأوضاع الاقتصادية المتردية لدى القبائل التى تعيش الفقر والجوع، **فقبيسى** يعتبر انه ليس فى استطاعتنا أن نفسر واقع الغزو بطبيعة البنية: التحتية للقبيلة (الفقر والظروف المناخية والطبيعية) وهو يتساءل ايضا عن مشروعية التحدث عن التقدم والتخلف، بوصفهما مقياسين انتجتهما الحضارة الغربية فى تصنيفاتها للشعوب. كما يأخذ د. **قبيسى** على **رودنسون** إقراره بأن الدين لم يكن ليستأثر باهتمام البدو، وانه لم يلعب أى دور فى تكون مثالهم الخلقى، وأن جميع تلك المثل، وتلك القوى المنظمة للحياة الاجتماعية والشخصية، لم تكن تستعين بالعالم الآخر، بل تؤول كلها للإنسان - إذ يعتبر **قبيسى** فى ذلك استهانة بدور هذه المثل فى تنظيم الحياة الاجتماعية. كما لايقبل **قبيسى** قول **رودنسون**: «أى عالم يبدو فيه للإنسان مدى ضعف قدرته، بل فى عالم نشأ فيه ظروف تعيد خلق هذا الضعف لدى كل فرد، نجد أنه أقرب إلى طبيعة الأمور أن يكون الإدراك الإجمالى للعالم من طبيعة دينية. إن ماشعر به **محمد**، شأنه شأن الكثيرين، هو شعور بالارتكان تجاه ذلك السر الأخاذ الرهيب الذى يحيط به، وقد تجلى هذا السر عبر حضرة إلهية هائلة الحضور، إذْ لايعتبر الالتجاء إلى الدين التوحيدى، أقرب إلى طبيعة الأمور كما يقول **رودنسون**، حيث سيؤدى هذا - فى رأيه - إلى أنه يعنى أن الإنسان بلا عقل أو أن الفكر التاريخى ينسف نفسه بنفسه. معتبرًا أن الأقرب لطبيعة الأمور هو أن يكون البشر أنفسهم هم المسئولون عن تنظيم العلاقات فيما بينهم. ويربط **قبيسى** اعتبار رودنسون لقيام الدولة الإسلامية على أنها كانت تشكل «حاجة العصر العظمى» للتخلص من دوامة الثأر والحروب بما ذكره من قبل وربطه بالمنهجية المادية التاريخية التى يتبناها **رودنسون**. وفى الختام يرى **قبيسى** أن منهج **رودنسون** لم يفلح فى تفسيره للظاهرة المحمدية، ويقترح إعادة قراءة النص القرآنى وتحليله على أسس بنيوية. وهو نقد وإن كنا نختلف معه إلا أنه على الأقل قد حاول أن ينظر من ناحية المنهج، بينما تركزت الانتقادات الأخرى على حجج تحاول الرد على **رودنسون** من خلال الآيات القرآنية وجوهر الإسلام، وهو مالايستقيم مع عالم يستند إلى المنهج العلمى وحده ولا يؤمن بحجج منتقديه الدينية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد مجدى الجزيرى

تساؤلات حول موقف رودنسون

من بنيوية ليفى شتراوس

لاشك أن موقف **كلود ليفى شتراوس** من الماركسية إذا كان يثير بعض التساؤلات من ناحية، فإنه من ناحية أخرى قد يفسر لنا تباين وجهات نظر العديد من الباحثين بشأنه. فقد بدأ **ليفى شتراوس** أعماله وهو يحمل كل التقدير للماركسية باعتبارها واحدة من العلوم الثلاثة المفضلة لديه، فهى مثلها مثل الجيولوجيا ونظرية التحليل النفسى عند **فرويد** انصب اهتمامها على الكشف عن المبدأ التنظيمى الباطنى المفسر لما هو ظاهر وعينى ومحسوس، وكتاب **ليفى شتراوس** «الانثروبولوجيا البنيائية» يتضمن إشادة واضحة بالفكر الماركسى من منطلق نظرته الشمولية الحضارية، باعتبار أن الماركسية قد جاءت بنقطتين جديدتين، فهى من ناحية أكدت فضل الحضارات البدائية القديمة فى التوصل إلى اكتشافات عديدة انطلقت منها الحضارة الغربية بعد ذلك، باعتبار أن أقدم الأزمنة السحيقة - كما أبان **إنجلز** - كان منطلقها الإنسان وقد تحرر من عبودية المملكة الحيوانية، ومن جهة أخرى رأت الماركسية أن التصنيع لايمكن اعتباره مجرد ظاهرة مستقلة بذاتها يمكن استيرادها من الخارج وإدخالها ضمن حضارات غافلة خاملة، ذلك أن التصنيع هو بالدرجة الأولى تعبير عن وظيفة، وعن نتيجة غير مباشرة، تلعب دورها كشرط من شروط المجتمعات التى نسميها بدائية، أو كشرط من شروط العلاقة التاريخية بين هذه المجتمعات والغرب.

ومشكلة الماركسية الأساسية - كما بدت عند **ليفى شتراوس** - تقوم على معرفة كيف يمكن أن يولد العمل قيمة مضافة ولماذا هو يولدها، وفى رأيه أن الباحثين لم ينتبهوا بالدرجة الكافية إلى الطابع الانثروبولوجى لإجابة **ماركس** على هذه الإجابة فالمجتمعات البدائية كانت قليلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العدد للغاية، ومن ثم كانت تتجه إلى الاستقرار فى المناطق التى تؤهلها ظروفها الطبيعية لتلبية احتياجاتها فى ضوء قدراتها وإمكانياتها. وبانتقال الحياة الإنسانية من مستوى العالم الطبيعى إلى مستوى العالم الثقافى، نشأت علاقة معينة بين القيمة المضافة والعمل، وهى خاصية ملازمة للثقافة بمعناها عند علماء الانثروبولوجيا . ومن خلال تملك المستعمر للقيمة المضافة التى كان الإنسان البدائى يتصرف فيها بمقتضى حقه الطبيعى، نتج عن ذلك نتيجتين: الأولى أسبقية الاستعمار على الرأسمالية تاريخيا ومنطقيا، والثانية معاملة النظام الرأسمالى شعوب الغرب المعاملة نفسها التى كان الغرب يعامل بها الشعوب المستعمرة. وهكذا يمكن اكتشاف العلاقة الوثيقة بين علمى الاقتصاد والاجتماع عند **ماركس** من ناحية والانثروبولوجيا من ناحية أخرى. وكما أوضح **ماركس** فانه يمكن تتبع مسار النظام الرأسمالى بداية من اكتشاف مناطق الذهب والفضة فى أميركا وتحويل ومواطنيها إلى عبيد، إلى غزو بلاد الهند الشرقية ونهبها، وأخيرا تحويل افريقيا إلى سوق تجارى من أجل صيد الزنوج. وهذه هى الوسائل التى دفعت بدورها إلى العصر الرأسمالى. ولعل التقارب بين **ليفى شتراوس** والماركسية هو الذى دفعه لأن يعلن تبعيته للفكر الماركسى، ولكن يبقى التساؤل التالى، هل كان **ليفى شتراوس** صادقا كل الصدق فى إعلانه هذا ؟

لاحظ **باث**، إنه إذا كان **ليفى شتراوس** قد نظر إلى المجتمع باعتباره نسقا من الاتصال فانه من الطبيعى أن تأتى نظرته للملكية الخاصة كعائق لهذا الاتصال، وكما أوضح **جاكيسون** فإنه ليس ثمة ملكية خاصة فى عالم اللغة، فاللغة اشتراكية بطبيعتها لكن من ناحية أخرى يصعب القول بمشاركة **ليفى شتراوس** فى نظرية **ماركس** القائلة بأن الثقافة ماهى إلا مجرد انعكاس بسيط للعلاقات المادية، حقا لقد قبل مقولة **ماركس** القائلة بأولوية البناء الاقتصادى على غيره من الأبنية، وفى كتابة «العقلية المتوحشة» اكد على هذه الأبنية باعتبارها أبنية فوقية، بل ذهب إلى مدى أبعد عندما صرح بإمكانية تناول دراساته كلها باعتبارها دراسة فى النظرية العامة للأبنية الفوقية، لكنه على الرغم من كل ذلك، اكتفى بتطبيق مبدأ الحتمية الاقتصادية على المجتمعات التاريخية وحدها، أما بالنسبة للمجتمعات اللاتاريخية، فقد رأى أن روابط الدم تلعب فيها الدور الحاسم، أى أنها تقوم بدور وسائل الإنتاج الاقتصادى فى المجتمعات التاريخية، مستشهدا فى ذلك ببعض آراء **إنجلز** فى رسالة كتبها إلى **ماركس**، وفى الكتاب نفسه فرق بين ميدان البراكسيس Praxis أو الفعل الأساسى الذى يصدر عن المجتمعات مولدا الأبنية، وبين التطبيقات أو الممارسات العملية التى تصدر عن الأفراد وتتشكل فى ضوء الأبنية ذاتها. فإذا كان مجال دراسة البراكسيس هو التاريخ ، فإن مجال دراسة الأبنية الفوقية ، كما تتمثل فى أنماط الحياة وأشكال الثقافة، يتبدى فى الاثنولوجيا، وعلى هذا النحو تبدو التطبيقات والممارسات العملية فى موقع الأبنية الفوقية، لكن **ليفى شتراوس** لم يكتف بهذه التفرقة بل رأى ضرورة وجود وسيط بين مبدأ البراكسيس والتطبيقات العملية، وهو نموذج تصورى يتيح لكل من المادة والصورة التحقق كبنية أو كيان يجمع بين البعدين العقلى والتجريبى. ومثل هذا الموقف - كما لاحظ **باث** - يبطل فكرة البراكسيس من أساسها، باعتبار ان كلا من البراكسيس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفكر يرتبط بالآخر . وهما ليسا موضوعين أو كيانين منفصلين، فالطبيعة الموضوعية المستقلة عن الذات لا وجود لها عند الماركسية، ومن ثم فالإنسان لا يتحدد عن طريق الطبيعة وحدها، ولا عن طريق الفكر وحده، وإنما يتحدد عن طريق نشاطه وعمله وتاريخه.

وهكذا يبدو التباعد بين **ليفى شتراوس** والماركسية وهو التباعد الذى دفع **مكسيم رودنسون** إلى القول ببطلان كل الدعاوى التى قامت عليها النزعة الماركسية **لليفى شتراوس**.

كتب **رودنسون** مقالتين بمجلة «النقد الجديد» أثار فيها مجموعة من التساؤلات الجادة حول صحة نظرية **ليفى شتراوس** من التاريخ الإنسانى، وكانت الفرضية الأساسية التى انطلق منها تتمثل فى رفضه القاطع كل ارتباط بين **ليفى شتراوس** والماركسية، وباعتبار أن أعماله فى مجملها ليست إلا دلالة واضحة على الفكر البرجوازى فى مرحلة انحلاله، فقد أحس أقطابه فى القرن العشرين أن مستقبلهم أصبح كئيبا ومظلما، وكان عليهم أن يتجهوا إلى إرباك عملية التطور الإنسانى ليحجبوا عن أنفسهم وعن غيرهم تلك الحقيقة الناصعة وهى حقيقة تحرك قوى التاريخ فى اتجاه معاكس لهم، ولم يكتف **رودنسون** بهذا، بل سرعان ما اتجه إلى كشف الأسس النظرية لوجهة نظر **ليفى شتراوس** عن المجتمع. ومن ثم برهن على أن الانثروبولوجيا كما بدت عند **ليفى شتراوس**، بل ومدرسة بولس، تفتقر إلى أى معيار يمكن عن طريقه أن نميز بين ماهو هام وبين ماهو أقل أهمية فى المجتمع، ذلك أن عالم الانثروبولوجيا - كما رأى - يركز اهتمامه على تناول الثقافة باعتبارها مجرد مجموعة من العناصر الفردية تفتقر إلى أية وحدة حقيقية توحد بينها. ومن ثم يخفق فى اكتشاف وجود مجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية تمثل السياق العام الذى يمكن أن تنبثق منه بقية مظاهر المجتمع الثقافية، ولتأكيد هذه النظرة أستشهد ببعض الدراسات الأمريكية فى مجال الأنثروبولوجيا، وهى دراسات اكتفت بتقديم قوائم تفصيلية تتضمن شكل ونوع الأزياء والألعاب وطرق الزراعة وتقسيم العمل إلى غير ذلك من المعلومات الخاصة بالمجتمعات البدائية . ومن ناحية أخرى انتقد **رودنسون** مقولة **ليفى شتراوس** القائلة بتعددية الثقافات والحضارات، واتجاه كل ثقافة إلى النمو والتطور فى اتجاه خاص بها، بما يعنى استحالة مقارنة الثقافات والحضارات ببعضها البعض. فليس صحيحا أن كل مجتمع له أبنيته الاجتماعية والثقافية التى تحدد وتشكل بقية أشكاله ومظاهره الثقافية، ومن ثم فإن تنظيم وسائل الإنتاج يبدو أكثر أهمية من الناحية الموضوعية من الأزياء السائدة أو الألعاب الشائعة فى المجتمع، وعلى ذلك إذا كان تنظيم وسائل الإنتاج فى مجتمع أكثر تقدما من مجتمع آخر، فإنه يمكن بالتالى الحكم على المجتمع بأنه أكثر تطورا وتقدما فى مقياس التطور حتى لو كانت فنونه أو نظم القرابة به على درجة منخفضة من الرقى. وعلى هذا النحو بدأ **ليفى شتراوس** وكأنه قد اتخذ موقف العداء من المقومات العامة للفكر الماركسى، وهو ما دفعه إلى رد هذا الهجوم فى تعقيب ذيل به كتابه «الأنثروبولوجيا البنيانية» فقد رأى أن **رودنسون** قد شوه الماركسية، وأحالها إلى صورة بسيطة من صور الحتمية الاقتصادية، باعتبار أن **ماركس** لم يصرح بأن الأيديولوجيا يمكن أن تكون مجرد انعكاس **وإنجلز** يمكن اكتشاف علاقة جدلية دائمة بين تنظيم وسائل الإنتاج وبقية عناصر البنية الفوقية كنظم القرابة والفن،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلاوة على ذلك، فإن **رودنسون** قد مال إلى تبسيط الماركسية بدرجة متطرفة عندما برهن على أن الاختلاف الموجود بين مجتمعين يمكن رده إلى مقارنة بسيطة بين نظم الإنتاج فى كلا المجتمعين معا. ومن ناحية أخرى، لاحظ **ليفى شتراوس** أن **رودنسون** قد أساء تفسير الماركسية عندما حاول تطبيق نموذجها او نمطها على المجتمعات البدائية، ذلك أن الماركسية قد ميزت تميزا حادا بين المجتمعات الصناعية المتقدمة، التى تلعب فيها العوامل الاقتصادية الدور الحاسم، وبين المجتمعات البدائية التى تبدو فيها عناصر أخرى كروابط القرابة أكثر أهمية من غيرها من العوامل. ورأى **ليفى شتراوس** أنه إذا كان من الممكن مقارنة مرحلتين تاريخيتين فى تقدم المجتمعات الأوروبية فى ضوء نموها وتطورها، كالنظر إلى الرأسمالية كمرحلة أرقى فى التطور الأوروبى من الإقطاع، فإنه يستحيل مقارنة الرأسمالية الأوروبية بالمجتمعات البدائية لاختلاف مقاييس النمو بينهما، ولاشك أن رد **ليفى شتراوس** قد تبدى متكلفا إلى حد كبير، ذلك أنه توجد صفحات عديدة فى أعمال **ماركس وإنجلز** تتناول البربرية البدائية وديكتاتورات الشرق القديم باعتبارها مجرد مراحل فى تطور التاريخ، كما أن فكرتهما عن التاريخ تبدو مختلفة كلية عن نظرة **ليفى شتراوس**، وكما لاحظ **دافيد بساس**، فإنه من الممكن أن نختلف حول حقيقة موقف الماركسية من مبدأ الحتمية الاقتصادية، لكن هل يمكن تجاهل تأكيد الماركسية على سيطرة الشروط المادية على الفوقية الثقافية، ثم أن تناول **ليفى شتراوس** للثقافات باعتبارها مجرد مجموعة من السمات المختلفة يتعارض كلية مع النظرة الماركسية للمجتمع، يضاف إلى ذلك، أن فكرة **ليفى شتراوس** عن النمو الإنسانى باعتباره مجرد تبادل مجموعة من الاكتشافات بين المجتمعات، لاتتفق مع النزعة الجدلية عند **ماركس** التى تؤكد مبدأ الصراع خلال المجتمع. وأخيرا فإن الماركسية تطمح فى تحقيق حضارة واحدة وهو الشىء الذى يقلق **ليفى شتراوس** ولا يتفق مع تأكيده على ضرورة تنوع الحضارات والثقافات ورفضه لمقولة الحضارة العالمية.

لاشك أن **رودنسون** كان محقا إلى حد كبير عندما نجح فى إزاحة قناع الماركسية من دعاوى **ليفى شتراوس** وكل محاولاته إخفاء نزعته الأيديولوجية. وبالتالى بدت نزعته اللاتاريخية وكأنها أداة الأيديولوجيا الرأسمالية فى الدفاع عن مصالحها، وهى وإن اتخذت طابعا عقليا يميزها فى الوجودية إلا أنها اشتركت معها فى أيديولوجيا واحدة. ويبقى التساؤل التالى، هل كان **رودنسون** على درجة كافية من الوعى المستقبلى عندما صرح بمحاولة **ليفى شتراوس** إرباك عملية التطور الإنسانى عندما أدرك أن قوى التاريخ تتحرك فى اتجاه معاكس للماركسية ! لاشك أن تلاحق الأحداث فى الربع الأخير من هذا القرن قد أطاح بتوقعات ونبوءة **رودنسون**. فإذا كان **ليفى شتراوس** قد جمع حزكة التاريخ، فإن **فوكو ياما** بدوره قد أعلن مع إرهاصات مايسمى بالنظام العالمى الجديد نهاية التاريخ. وفى هذا الصدد قد نتساءل إذا كان **ليفى شتراوس** قد رفض مقولة الحضارة العالمية الواحدة، فى الوقت الذى طمح فيه أصحاب الفكر الماركسى ومنهم **رودنسون** إلى تحقيق هذه الحضارة، فإن ظاهرة مايسمى بالعولمة بدت وكأنها تسير فى المسار نفسه تجاه تحقيق حضارة واحدة، وان كان ذلك على نحو مغاير ومعاكس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للطموحات الماركسية، فهى ليست عولمة ماركسية، بل هى عولمة أمريكية رأسمالية باعتبارها محاولة لعولمة نمط الحياة الأمريكية. وبالتالى ألا يدعونا هذا التحليل إلى نبذ كل محاولة لصب العالم فى قالب واحد سواء كان ماركسيا أو رأسماليا! ومن ثم فإن مقولة **ليفى شتراوس** فى الدعوة إلى تأكيد تعددية الثقافات والحضارات قد تبدو أكثر اتفاقا مع العقل والمنطق، وهكذا فأنه قد يبدو محقا فى رفضه طموح **رودنسون** فى تحقيق حضارة واحدة. قد تبدو دعوة **ليفى شتراوس** مقنعة لو أخذناها بمظهرها الخارجى البراق ، لكننا لوتعمقناها إلى أبعادها الخفية الأيديولوجية ونزعتها الرأسمالية فى الإبقاء على الأوضاع العالمية على ماهى عليه، دون تجاوزها، فإننا ندرك أنه لامجال فى فكر **ليفى شتراوس** لمصداقية هذه الدعوة، والحق أن **ليفى شتراوس** قد نجح فى تضليل **رودنسون** عندما جعله يعتقد بأن دراساته الأنثروبولوجية قد اتجهت إلى تناول الثقافة باعتبارها مجرد مجموعة من العناصر الفردية تفتقر إلى أية وحدة حقيقية توحد بينها، وكأنه قد أخفق فى اكتشاف الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تشكل السياق العام الذى تنبثق من خلاله، فإذا كان السياق الاجتماعى والاقتصادى قد بدا وكأنه خارج اهتمام **ليفى شتراوس**، فإن نزعته البنيوية لا يمكن أن تتجاهل أهمية النسق أو البناء أو السياق منذ البداية ونزعته التاريخية جمدت كل إمكانيات واحتمالات الحركة والتغيير، فالعداء للذات - كما ذهب **شولز** - يشكل جوهر البنيوية ذاتها، فمن خلال الرؤية البنيوية للإنسان نجد أن الوعى الجديد بطبيعة اللغة وعمليات التفكير قد أدى إلى وعى جديد بالعالمية الإنسانية، ومن ثم كان عداء البنيوية للقومية والذاتية بصفة عامة، أو إعلانها موت الإنسان كما صرح **جارودى**. ومتى نظرنا إلى البنيوية من هذه الزاوية بدت لنا دعوة **ليفى شتراوس** على حقيقتها، وتبدى لنا بالتالى مسئولية المفكر عن أن يكون شجاعا وصادقا وواضحا، اتفقنا معه أو اختلفنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراجع الدراسة

Levi Strauss, C. Structaial Anthropogy Tran Slated From the french by monique lyton basic books,inc pulishers. new york. 1976.

- Levi - Strauss. C . the Savage mind. univtsity of chicago press.1966.
- Paz. Octavio, Claude levi - Strauss. Translate from the spanish byies. bernstein and.
- Maxine betnstein Comeil university press london, 1970.
- Pace, Pavid The bearer of ashes routlodge kegen paul london, 1983.

- روجيه جارودى - نظرات حول الإنسان ترجمة د. يحيى هويدى.
- عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة . من البنيوية إلى التفكيك . عالم المعرفة إبريل ١٩٩٨.
- د. فؤاد زكريا الجذور الفلسفية للبنائية. حوليات كلية اداب الكويت ١٩٨٠.
- د محمد مجدى الجزيرى البنيوية والعولمة فى فكر كلود ليفى شتراوس، دار الحضارة للطبع والنشر والتوزيع ١٩٩٩.

محمود الربيعى

حرية الإبداع وحرية التلقى

روى يونس بن حبيب عن عمرو بن العلاء قال:

«ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير»(ابن سلام فى «الطبقات»، ط شاكر ـ السِّفْر الأول، ص ٢٥). لماذا ضاع أكثر التراث العربى، ولم يصل إلينا إلاّ أقله؟ وهل كان ذلك قتلا على سبيل الخطأ، أو قتلا على سبيل العمد؟ إن كانت الثانية فهى «الرقابة»، ويكون معنى ذلك أنها داءُ قديم. على أن قتل النص المدوّن تم فى تاريخ البشرية على نحو أكثر بشاعة؟ فقد أحرقت الكتب وأغرقت، بل لقد انتقل القتل فى أحيان كثيرة من النصوص إلى ذوات مؤلفيها؛ فياله من فزع ذلك الذى يسببه النص الإبداعى لمن يقتله، أو يقتل مؤلفه، وما هو عند التحقيق سوى كلمات مسودة على الأوراق!

على أن «الآخر» ليس وحده هو الذى يراقب، «فالأنا» ايضا تراقب: أتأمل حالى وأنا اكتب هذا الكلام، فأرانى أثبت وأمحو، وأبوح وأضمر، وأزيد وأنقص، واختار من بين البدائل التى ترد إلى ذهنى، وأبنى وأهدم، وأقيم إطارا ثم أعود فأكسره. وحين أصبح على وعى بهذا كله ـ ولست وحدى الذى يفعل هذا ـ أعلم أننى أقوم بنوع من «الرقابة» على ما أكتب. إن حريتى فى الكتابة كاملة، وأنا أراقب كتابتى على نحو تطوعى، ولكنه ضرورى، وبدونه أجد نفسى غير قادر على التقدم فى العمل خطوة واحدة. وأنا أفعل ذلك مراعاة لاعتبارات عدة؛ مقتضيات صناعة الكتابة، وطبيعة الموضوع الذى أعالجه، وحال المتلقى وإن كنت لا أعرفه. أفعل هذا كله سعيدا به، لأنه وسيلتى فى الوصول إلى هدفى، وبدونه تتقطع الخيوط بينى وبين قارئى المحتمل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دعنا إذن نتفق على أمر له صلة بما قلته للتوّ، وهو أمر ينبغى ألا يثير جدلا طويلا: الإبداع نقض وإبرام، فوضى ونظام، أو هو فوضى تتحرش بالنظام، أو نظام يتحرش بالفوضى. إنه نوع من «الفيروس» الذى يتسرب إلى الجسد (أقصد : المجتمع) فيهزه هزًا عنيفا، وقد يغادره والجسد أكثر تعافيا، وقد يغادره وقد دمره تماما. والجسد المتعافى يطور لنفسه باستمرار عاداته الضارة، ونظمه الفاسدة، ومؤسساته المترهلة، وهو كثيرا ما يكرّس القسوة والظلم، ويقلب الحق باطلا، والباطل حقا، والإبداع يستمر فى مناوشة المجتمع، يتقاطع معه عند اللزوم، ويتوازى معه عند اللزوم. على أن الإبداع، قد يفقد أحيانا هدفه، لأنه فقد السيطرة على الرؤية الصحيحة، بفقدان السيطرة على الوسائل الصحيحة - من اللغة الحيّة والتشكيل الديناميكى والصدق العقلى والعاطفى والاكتراث الاجتماعى والأخلاقى - فيسقط فى شرَك ممالأة المجتمع، فيمدح على غير أساس، أو يهجو على غير أساس، أو يتملق الرغبات البشرية القريبة، أو يتبنى العلاج عن طريق قعقعة الصدمات العنيفة، عوض العلاج بصمت سريان الإشعاع الواسع الطيف، وهذا هو الإبداع الزائف الذى سأعود إليه بعد لحظات.

والمجتمع الذى يميل إلى الدعة (وهو عادة يسميها الاستقرار) حسّاس تجاه «الإبداع» (أليس مشتقا من أصول تشترك فيها معه «البدعة»؟) وهو مستعد لكبته وقهره، ومستعد عند الضرورة للقضاء عليه. على أن الإبداع بدوره مشتبه، فثمة الإبداع الأصيل والإبداع الزائف (وأنا على وعى بما بين كلمتى الإبداع والزيف من تناقض، ولكننى لا أجد الآن فى ذهنى عبارة أفضل).

ثمة «البكاء» وثمة «التباكى»، والمشكلة أن القشرة الخارجية لكل منهما واحدة، وأنت تظلم المجتمع إذا طالبته بالتمييز بينهما دون أن تؤهله لذلك، وكيف يتسنى له - وهو لم يتدرب على ذلك - أن يمحص، ويفرز، وينخل، ويتساءل، ويفكك، ويركّب، ويفترض المقدمات الصحيحة، ويستخلص النتائج الصحيحة؟ ذلك بالأحرى عمل دراسى الإبداع الذين نسميهم نقاد الأدب؛ هؤلاء الذين جاد عليهم المجتمع بما جعلهم مؤهلين نوعيا للنظر فى نصوص الإبداع، وتمييز الصحيح عن الزائف. لكنه - والحق يقال - ليس واضحا لى أن النقاد قد أدّوا هذا الواجب. إن قسما منهم لا يزال يحوم حول النص، ولا يدخل فى صميمه، وآخر يطيل فى حديث النظريات المستوردة، فإذا أتى إلى النص لا يضيف شيئا ذا بال إلى ما يفعله القسم الأول. وبالإضافة إلى هذين القسمين من النقاد ثمة أحاد يغازلون الثقافة الغالبة، ويطوعون النص العربى إلى آخر الصيحات المستخدمة وراء الحدود، ويهمّشون أعمالا أساسية لأنها لا تستجيب لمطالبهم، ويفرضون أعمالا لا قيمة لها لأنها تحقق أغراضهم، ومعظم هؤلاء ليسوا مؤهلين أصلا للنظر فى النص العربى.

لقد أسهم إهمال النقاد فى أداء واجبهم فى بقاء الإبداع الأصيل دون درع واقية من سطوة «الرقابة الخارجية» عليه. على أننى أحب أن أقول إن الرقابة الخارجية ذاتها أنواع وأشكال؛ فهناك الرقابة البصيرة التى ترى أن الإبداع مقوم ضرورى من مقومات المجتمع، وأن إعادة تشكيل العادات والتقاليد الاجتماعية ضمان لاطراد التقدم، وأن هذا كله رهن بحرية الإبداع، وهناك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرقابة العمياء التى لا تميز بين الإبداع الحقيقى والإبداع الزائف وتضع كليهما فى دائرة الاشتباه ، وهناك الرقابة العمياء الشريرة التى تطول يدها الإبداع الحقيقى بحجة تصديها للإبداع الزائف، فتضمن بذلك وقوف المجتمع فى صفها.

ما أريد الوصول إليه هنا هو أنه فى غياب مقياس نقدى علمى صحيح يقاس به الإبداع، ويميز السمين من الغث، ستبقى «الرقابة» لها اليد الطولى، ويبقى الإبداع الحقيقى مظلوما، كما يبقى الإبداع غير الحقيقى هو الطافى على السطح، يكتسب باستخدامه أصحاب المؤهلات الضعيفة، وتتخذه الرقابة غطاء - كما أشرت - لقهر الإبداع الحقيقى.

إن الأسباب التى يقدمها الرقيب عادة لمصادرة الأعمال الأدبية تنحصر فيما يطلق عليه تجاوزاً «الخط الأحمر» فيما يتصل «بالمحرمات الثلاثة»: الجنس والدين والسياسة. والرقابة عادة لا تلجأ إلى «التأويل»، وهى فى الأغلب الأعم لا تمتلك القدرة على ذلك. إنها تأخذ الأمور بظاهرها، وعادة تشير إلى صفحات بعينها فيها الواقع القريب، وليس الرمز البعيد. إنما يلجأ إلى «التأويل» أعداء الرقابة الذين يدافعون عن الإبداع، وهم عادة يحاجون الرقابة بأن الإبداع رمز، ولا يمكن خلطه بالوقائع المباشرة.

وعند هذه النقطة نجد أنفسنا - مرة أخرى - فى مواجهة سؤال قديم جديد هو : ما معنى العمل الأدبى؟

بعد قرون عدة من جهود المبدعين والنقاد صحت مفاهيم متنوعة لمعنى العمل الأدبي، مفاهيم أكثر من أن تحصى، ولكنها لا تتناقض مع ما سألخصه بعباراتى من أنه طائر الخيال الجميل الذى لا يقدم لك الواقع مباشرة (لأنه لايمكن أن يختلط بالتقارير الصحفية، أو الوثائق الاجتماعية، أو المنشورات السياسية) ولكنه يحتال على هذا الواقع بفن «الإيهام» المبنى على الرمز والمجاز، فيضع «الصورة» مكان الحقيقة الحرفية، ويجمع فى بؤرة واحدة الحقيقة المصورة، التى تتسع لما هو كائن، بالإضافة إلى ما كان، وما يمكن أن يكون. وهذا هو السبب فى أن النقد الأدبى - وهو علم (أو فن) تحليل الأدب - يعج بمصطلحات من مثل: الرموز، والمرايا، والعلاقات، والمجاز، والجنوح، والبنية العميقة، والصورة، والاستعارة وما إلى ذلك، معلنا حرصه فى كل ذلك على النأى بالأدب عن المباشرة التى توقعنا فى أسر الواقع الحسى، والاحتفاظ به فى نطاق الإشارة التى تبقينا فى نطاق النظر الحر؛ فالمباشرة هى «أم» الضحالة، والرمز هو «أبو» العمق، هنا لا محدودية الخيال، وهناك حدود الحواس المعروفة، وهنا الستر التى تلقى على الواقع بالغموض الفنى ليكتسب هذا الواقع مزيدا من الوضوح، وهناك الواقع العارى الفج المجرد من التأويل.

وأخلص من ذلك كله إلى القول بأنه ليس أدبا يستحق التسمية عندى - ولم أره عند أحد غيرى ممن يعتد بقوله - ذلك الأدب الذى يتناول الجنس فى حدود ما نعرفه فى الواقع، أو يتناول الدين فى حدود ما نعرفه فى الواقع، أو يتناول السياسة فى حدود ما نعرفها فى الواقع. وهو إذا فعل ذلك عرّض نفسه لأن يخرج من حدود التصنيف الأدبى، وصنف على ما هو عليه، ومن الممكن أن يدخل بهذا التصنيف الجديد تحت طائلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القانون، فيحاكم طبقا لقانون حماية الآداب، أو حماية الأديان، أو قانون العمل السياسى.

أما الأدب الذى يستحق هذه التسمية، فمع أن موضوعه الحر الطليق لا يمكن أن يستثنى الجنس أو الدين أو السياسة، فإن أسلوبه هو الذى يحدد هويته، وأسلوبه فى جميع الأحوال هو خلاصة ما ابتكره المبدعون، وطوروه. وعدلوه، وأضافوا إليه، من تقاليد للتعبير، عاشت فى بيئات مختلفة، ولغات مختلفة، وأزمنة مختلفة: الكلمة الفاعلة، والرمز المبين، والعلاقة الدالة، والبنية المؤثرة، والبدعة الأسلوبية المشمولة بالتقاليد الحية، وكسر البناء فى سبيل التوصل إلى بناء جديد، وما إلى ذلك. أما البداية من الصفر، بتقديم معنى خاص بالإبداع لا يصدق إلا على مبدع بذاته، لا يشاركه فيه أحد، فشىء لم نسمع عنه أو عن شبيهه، من قبل. وإذا ادعاه مدع فإنما يكون ذلك للفت الأنظار فحسب، كما يلفت المفلس الأنظار إلى ذاته عن طريق «قطع الطريق»، أو كما يلفت الطفل المعزول، العارى عن المواهب، الأنظار عن طريق إفساد اللعبة الجميلة على الجميع. وأستأذن القارئ فى ضرب بعض الأمثلة الغليظة: إن الجالس وراء الباب المغلق للمرحاض جالس يقضى حاجته (نحن نعلم ذلك) والجالس على قارعة الطريق لنفس الغرض جالس يقضى حاجته (نحن نرى ذلك). الفعل واحد، والفرق فقط فى أسلوب الأداء، ونحن نقبل فعل الأول، ونستنكر فعل الثانى، والزوجان يتضاجعان فى الفراش، وإذا تضاجعا فى الطريق العام (وهما زوجان) سيقا إلى شرطة الآداب. الفعل واحد، وهو لا يجرم فى الأولى، ويجرّم فى الثانية، فلماذا:؟ وهل نستطيع نحن النقاد أن نطور لأنفسنا فى ضوء هذه الأمثلة - على غلظها - منهجا نفرق به بين الأدب الذى يستحق هذه التسمية فندافع عنه، والأدب الذى لا يستحق هذه التسمية فنتخلى عنه؟

أقول ذلك كله فى أمر «الإبداع» و «الرقابة»، أما تقديم النص الإبداعى فى مناهج الدراسة فله حديث أشرع فيه الآن.

يعلم المشتغلون بالتدريس الأكاديمى أنهم، حتى فى أكثر مناهج الدراسة تعميما، مطالبون بأن يختاروا فيحسنوا الاختيار من بين الكم الهائل من الإبداع الأدبى. وهذا الاختيار ضرورة حتمية بديهية؛ لأن تناول كل شىء هنا فضلا عن أنه غير ممكن فهو غير مرغوب فيه، وذلك لأن الدرس الأدبى لابد أن ينهض على قاعدة منهجية، ولا توجد قاعدة منهجية تقول بتقديم كل شىء، لكل أحد، فى الزمن المحدود، والمكان المحدود؛ فتلك أمور ينبغى أن تراعى وإلا لما تحقق الهدف.

على أن مجرد الاختيار لا يكفى فى التدريس الأكاديمى، وإنما ينبغى أن يصحبه أن يكون هذا الاختيار متدرجا؛ فالمراحل الأولى - بالبديهة - غير المراحل المتوسطة ، وهما غير المراحل المتقدمة، وهكذا ينبغى أن نحسب حساب البيئة، والزمان، وعمر المتلقى، وثقافته، ولأى هدف يسعى، وإلا كنا نعمل بدون خطة، ونخبط فى الظلام.

والفكرة الأساسية أن يكون المتلقى طرفا فى هذا النوع من التعليم، الذى هو عملية صناعية على كل حال؛ فبانتقالنا هناك من مبدع حر لمتلق حر نواجه هنا نوعا من الإبداع المختار (وهذا قيد) لمتلق مختار (وهذا قيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آخر)، وشرط نجاح هذه العملية أن يكون المتلقى مهيأ لفهم ما يتلقى، واستيعابه على نحو صحيح. وسأقصر كلامى على تناول الجنس فى مناهج الدراسة، وما يتبع ذلك ضرورة من الكلام عنه من خلال ما يمكن أن يقدم من شروح فى قاعات الدراسة.

إذا وقع اختيار الأستاذ على رواية تحتوى على صفحات تصف مشاهد جنسية، وكانت الرواية من الإبداع الرفيع؛ بأن يكون الجنس خيطا فى نسيج ديباجتها، وعنصراً أساسيا لا يستحق بدونه عرضها النهائى، فعلى الأستاذ أن يكون مطمئنا إلى أن المتلقى معدٌ إعدادا جيدا لتلقى هذا العمل، وذلك عن طريق القراءة الواسعة، والدربة المناسبة على تركيب مثل هذا النوع الأدبى، وعلى تحول هذا الخيط (أقصد عنصر الجنس) فى الرواية من حال حسية مباشرة إلى حال فنية رمزية، وعلى القدرة على إدراك الفرق بين «تصوير» الجنس فى عمل روائى «وتقريره» فى بحث اجتماعى. لابد أن يطمئن الأستاذ إلى ذلك، وإلا كانت النتيجة، التى تؤكدها لى خبرتى فى التدريس المتصل للنص الأدبى فى الجامعات على مدى أربعين عاما، على النحو التالى: سيفهم المتلقى لا محالة أن هذه الصفحات التى تعالج الجنس روائيا صفحات مقصودة لذاتها، وأن الجنس فيها هو نفس الجنس الذى يعرفه (أو يعرف عنه) فى واقعه الخارجى، ولن تنزل هذه «النار» على قلبه بردا وسلاما، كما يمكن أن تنزل النار، المنبعثة من لوحة فنية تصور النار، على قلب متلقيها المعدّ لذلك، بردا وسلاما. وكيف تكون كذلك والمتلقى هنا لم يعد إعدادا سليما لتلقى هذه النار بوهجها الصحيح؟". وإذا فعلنا ذلك نكون قد أخطأنا الهدف من نواح عدة: نكون قد ساعدنا فى تعميق الخلط الحاصل فى كثير من الأذهان من تطابق الواقع الأدبى والواقع المادى (فكرة أن الآداب تعكس جوانب الواقع كما تعكس المرايا الوجوه)، ونكون قد قدمنا خدمة تطوعية للرقيب المتربص بالعمل الأدبى، فيجد حجته التى تضمن له تعاطف الناس معه حين ينقض على العمل الأدبى، ونكون قد أسهمنا - ربما عن غير قصد ولكن ذلك هو أخطر الجوانب - فى إحداث «الإثارة» دون إحداث «التطهير» (وأنا أستخدم المصطلحين هنا بالمعنى الأرسطى).

يقال : إنها «الحرية الأكاديمية»؟ وأقول: أية حرية؟ وهل نتحدث عن شىء دون أن نضع له «حدا»؟ إن الحد هو أول ما يقدمه المناطقة عند تناول أى فرع من فروع المعرفة، والمناداة بالحرية الأكاديمية دون تقديم تعريف لها مغالطة منطقية كبيرة، وهل يعقل أو يتصور أن ثمة حرية بدون حدّ أو حدود؟ ومتى كانت؟ وكيف وضعت موضع التطبيق؟ وماذا كانت النتائج؟ إننى أضع حذائى فى رجلى وملابسى على جسدى فى اللحظة التى افترض فيها وجود «الآخر»، وقد يكون هذا ضد راحتى الشخصية وأقوم بالحد من حريتى الشخصية على مدى يومى، بل ومدى حياتى، لأننى أعلم أن هناك أهدافا واعتبارات تؤكد لى هذه الحرية ولا تنفيها، ولذلك أضعها أمام اعتبارات راحتى الشخصية، أهدافا متصلة بالمجتمع فى مجمله، بل وبالحياة فى مجملها، تحتم علىّ التخلى عن «مساحة» من حريتى لأتيح «للآخر» مساحة فى حريته. وكيف تتناقض الحرية الأكاديمية؟ أهبطت من السماء أو تطورت على الأرض فى مسيرة المجتمع؟ وإذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنا سنمارس حريتنا الأكاديمية دون أن نعنى حتى بتقديم تعريف لها فهل نلوم من يصف الأكاديميين بأنهم «أصحاب البرج العاجى»؟

هنا أفعل ذلك فماذا عن حرية الطرف الآخر؟ ماذا عن حريته هو أو حريتها هى (الطالب والطالبة)؟ أليس هو، أو هى، الشريك الأساسى فى العملية التى بدأت منذ اختار الأستاذ (بحريته) هذا النص (بعينه) موضوعا للدراسة؟ وماذا لو أن هذا الشريك يرى أن هذا النص ليس مناسبا؟ قد يرى ذلك لنقص فى تأهيله، ولكن من حقه - مادام الأستاذ لم يؤهله - أن تؤخذ رؤيته فى الاعتبار، وإذا لم تؤخذ رؤيته فى الاعتبار نكون قد راعينا جزءا من الحرية، وأهدرنا جزءا منها، والحرية كل لا يتجزأ. هل نقول إننا نعالج بالصدمة؟ وما نوع هذا العلاج الذى لا يحتوى كل شىء سوى الصدمة؟ وكم من صدمة قضت على حياة المريض لأنه كان محتاجا إلى أسلوب آخر من العلاج فى حقيقة الحال! أو هل نؤكد حرية «الأنا» على حساب حرية «الآخر» حين نقول إن الذى لا يعجبه الحال يمكن أن ينسحب من «المشروع»؟ وأى نوع من نفى الآخر هذا، فى مناهج تتحدث عن الحرية؟

أما كلمتى الأخيرة فأحب أن أجملها فيما يلى:

ينبغى ألا «نراقب» الأدب - هذا شىء لاخلاف عليه. ولكن الأدب - وهذا من صميم طبيعته - من شأنه أن يراقب نفسه. وهو كذلك لأنه نقد للحياة، وكيف يكون نقدا للحياة إذا لم يقدم أولا نقدا للذات؟ على أنه لا يراقب نفسه عن طريق التصالح مع الواقع أو الخضوع له، وإنما عن طريق التوصل إلى صيغة جدلية فعالة مع هذا الواقع، يحقق بها هدفه الدائم فى الهدم والبناء. أما تحدى عادات المجتمع وتقاليده على نحو فج، دون إقناع هذا المجتمع بأن من مصلحته التخلى عن هذه العادات والتقاليد، فدليل على قصور الرؤية الناشئ عن قصور الوسائل، وهذا من شأنه الإطاحة بالهدف ذاته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخوف من المطبعة

عاصم الدسوقى

قبل أن تعرف مصر المطبعة، كانت أفكار الناس من المثقفين، وكلماتهم، وآراؤهم، محدودة التداول، إذ كانت مقتصرة على من تتاح لهم فرصة الاطلاع على مخطوطة مما يكتبه أولئك المثقفون، أو من يخالطونهم فى جلساتهم الخاصة، أو عند الورّاقين. وفى كل الأحوال كان تأثير الكلمة المكتوبة محدودا إن لم يكن معدومًا، لأن عملية نسخ المخطوطات كانت محدودة، فضلا عن انتشار الأمية. أما الكلمة المسموعة فكانت أكثر انتشارا، وهذه كان يتولاها العلماء فى خطب الجمعة، وكانت فى الغالب الأعم ، خطابًا تقليديا عن الدين فى شؤون العباد. أما إذا كانت فى أمور سياسية، فإنها تكون موالية للسلطان الحاكم. وعلى هذا فلم يكن للكلمة المسموعة آنذاك ما يثير مخاوف السلطات.

أما بعد أن عرفت مصر المطبعة مع دخول الفرنسيين مصر (يولية ١٧٩٨)، فقد تغير الموقف بالنسبة للكلمة المكتوبة، إذ أصبح تداولها أمرا يسيرا، ومن هنا بدت خطورة المطبعة بالنسبة للسلطات الحاكمة، إذ أصبحت حروف الطباعة أشبه بطلقات الرصاص التى يمكن تصويبها لصدر السلطة السياسية، خاصة إذا كان صاحبها مستبدا غشوما.

وعلى هذا فقد أوجدت المطبعة علاقة شاذة وغير سوية بين السلطة وبين المثقفين. فالمطبعة بالنسة للمثقفين وسيلة للانتشار بين الناس والجهر بآرائهم، وبالنسبة للسلطة وسيلة لإشاعة الأوامر والبيانات. وكثيراما يحدث التعارض بين ما يدور فى فكر السلطة، وما يدور فى فكر المثقفين، ومن هنا كانت الرقابة على المطبوعات وسيلة السلطة فى ضبط الأفكار العامة للمثقفين، ووضعها على طريق السلطة، لاتنحرف يمينا عنها أو يسارا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكان **بونابرت** الذى حمل المطبعة إلى مصر، يدرك بطبيعة الحال أهميتها فى الاتصال بالرأى العام ، ونشر أوامره بين رجاله، وكان يدرك فى الوقت نفسه وهو القادم من مجتمع خبر المطبعة قبلا، خطورة استخدامها لغير صالح توجهات السلطة، أو وقوعها فى يد خصومه. ومن هنا اقترن استخدام المطبعة فى مصر أيام الحملة الفرنسية بالرقابة على المطبوعات، وهو ذلك الاقتران الذى ظل قائما منذ ذلك التاريخ، للأسباب التى دعت بونابرت إلى القيام بها.

وكان **بونابرت** قد جهز المطبعة بحروف عربية وتركية وفرنسية ويونانية، ليخاطب مختلف القوى الاجتماعية فى مصر، وقد طبع فيها إلى جانب الأوامر، بعض أقوال **لقمان** الحكيم، وبعض الرسائل فى النصائح الطبية، كما طبعت المطبعة فيما بعد محاكمة **سليمان الحلبى** بالتركية والفرنسية والعربية بعنوان "مجمع التحريرات المتعلقة إلى ما جرى بإعدام ومحاكمة سليمان الحلبى قاتل صارى عسكر العام كليبر". وكان هذا النشر من باب إفهام المصريين وسائر المقيمين فى مصر، أن إعدام **سليمان الحلبى** جاء بناء على محاكمة.

وفى غضون شهر ونصف من وصول الحملة الفرنسية، أصدر بونابرت أمرا فى ١٤ أغسطس ١٧٩٨ من ست مواد، بتنظيم استخدام المطبعة (الأهلية والفرنسية) يحذر فيه من طبع أى شىء" دون الحصول على امر منه"، وينبه على مدير المطبعة وهو فرنسى بطبيعة الحال، أن يقدم له يوميا كشفا بما تم طبعة

وإذا كان **بونابرت** فى هذا يمثل سلطة أجنبية غازية اغتصبت الحكم فى مصر مما قد يبرر فرض الرقابة على المطبوعات، إلا أن الموقف استمر فى عهد **محمد على**، وهو الذى تولى السلطة باختيار زعماء الأمة من كبار العلماء والأشراف ونقباء الطوائف، على أن هذا الاختيار فى حد ذاته كان أمرا يقلق خاطر **محمد على** باشا، لأنه كان يدرك مكمن الولاية. فالذين اختاروه لهم أن ينزلوه من كرسى الولاية.

وكان من حسن حظ **محمد على** والحال كذلك، أن الفرنسيين أخذوا المطبعة معهم حين رحلوا، ولم يفكر هو فى إنشاء مطبعته إلا فى ١٨٢١، وبعد أن استقرت له السلطة تماما بعد أن تخلص من الخطر الإنجليزى بالقضاء على حملة فريزر(١٨٠٧)، ومن الزعامة الشعبية بعزل **عمر مكرم** وإبعاده إلى دمياط(١٨٠٩)، وبالقضاء على المماليك القوة القديمة المنافسة(١٨١١)، وبعد العودة فى ١٨٠٩ من حملة عسكرية باسم السلطان العثمانى ضد الوهابيين فى الجزيرة العربية.

وكان **محمد على** حذرا.. فنراه يستخدم المطبعة فى الأغراض التى تتفق مع أهدافه فى بناء القوة المادية، فكانت المطبعة تطبع خلال المدة من ١٨٢٢ حتى ١٨٥٠كتابا مترجمة فى طب والزراعة والهندسة، ولم تطبع من الكتب العربية سوى كتاب "الف ليلة وليلة" عام ١٨٣٥، وموضعات تلك الكتب لم تكن لتثير خاطر الحاكم. فإذا علمنا أن بعثات **محمد على** إلى أوربا كانت لتعلم العلوم الهندسية والعسكرية والصناعية، وليس الفلسفة والسياسية والاقتصاد، أدركنا طبيعة الكتب التى كانت تطبعها المطبعة، المؤلف منها والمترجم. ولم يختلف الأمر كثيرا فيما بعد، وحتى نهايات القرن التاسع عشر عندما بدأ الترخيص للمطابع الأهلية فى ١٨٦٠.

ولكن.. عندما صدرت " الوقائع المصرية "فى عهد **محمد على** كانت تعليماته على تؤكد على أن ينشر فيها"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النافع والمفيد وتجنب ما يؤدى إلى الضرر". وهو توجيه عام ورجراج، لأن تحديد النافع الضار هنا أمر مرهون بإرادة الحاكم حسبما يرى. وكانت التعليمات أيضا تقضى بإحاطة **محمد على** علما أولا، بكل ما يراد نشره، لإبداء الرأى فيما ينشر وفيما لا ينشر.

وبعد أن فرضت على **محمد على** ١٨٤٠ معاهدة لندن التى قلمت أظافره، وأخرجته من سوريا، وحددت وجوده بولاية مصر، وخشية من أن تتسرب إلى الوقائع المصرية أخبار خارجية، لأن فيها أشياء لا يليق نشرها"، والإشارة واضحة.

ولما دخلت الدولة العثمانية فى حرب مع روسيا عرفت بحرب القرم ١٨٥٦، أحكمت الرقابة على الأخبار. وقام **سعيد باشا** بناء على تعليمات السلطان العثمانى بإنشاء مكتب للصحافة لتنظيم شؤون الصحف الأجنبية التى يصدرها رعايا الدول الأجنبية فى الدولة العثمانية وولايتها، وذلك فى إطار الأمر السلطانى الذى صدر فى ٦ يناير ١٨٥٧. وكان هذا الأمر يقضى بالامتناع بتاتا عن كل نقد لأعمال الحكومة، والرجوع إلى مكتب الصحافة قبل النشر، وذلك" لتجنب إذاعة الأخبار الباطلة "، وحظر إنشاء مطبعة أو نشر كتاب أو إصدار نشرات دون ترخيص من الباب العالى.

والحقيقة أن **سعيد باشا** الذى حكم من ١٨٥٥-١٨٦٣، كان أول من حدد النافع والضار بالنسبة للسلطة من المطبوعات . ففى عام ١٨٥٧ أصدر تشريعا ينص على أرسال أصل الكتب المراد طبعها إلى المكاتب الداخلية" لأجل مطالعتها والنظر فيها إن كانت مضرة للديانة ولمنافع الدولة العليا(العثمانية) والدول الأجنبية والعامة أم لا" (مادة ١٠). وهذا يعنى حظر المساس بكل ما هو دينى، وبمصالح الدولة، بل الدول الأجنبية، وبمعنى أدق الابتعاد عن شؤون الدين والسياسة، أما إذاطبعت فيها "إهانة للديانة وللبوليتيقة والآداب والأخلاق فيجرى ضبط وتوقيف هذابمعرفة الضبطية" (مادة ٣).

وفى أثناء ثورة المصريين بقيادة **أحمد عرابى** ضد **الخديو توفيق** وضد النفوذ الأجنبى، ازداد إحكام حلقة حصار المطبوعات حتى لا يتأثر الرأى العام، ويتكدر خاطر السلطات، خاصة أن الصحافة كانت قد بدأت فى الانتشار منذ أيام الخديو **إسماعيل** فى أواخر السبعينيات. وعلى هذا وفى ٢٦ نوفمبر ١٨٨١، صدر قانون المطبوعات الذى أخذ شهرة فائقة فى تاريخ تشريعات القمع الفكرى، مع أنه لم يكن يتفوق على ما سبق من تعليمات أيام **بونابرت، ومحمد على** باشا، **وسعيد** باشا. وربما جاءت شهرة هذا القانون بسبب توقيت صدوره فى مواجهة حركة وطنية، وربما لأنه كان قانونا ولم يكن مجرد أوامر وتعليمات كالتى سبقته، وربما لأنه لم يقتصر على دائرة المطبوعات بالمعنى الاصطلاحى، بل لقد تعداها إلى كل ما هو مرسوم أو منقوش من أى نوع أو جنس، وسواء أكان هذا المرسوم أو المنقوش معلنا أو معرضا لنظر العامة أو البيع، إذا ما رأت السلطات فى أى منها "مغايرة للنظام العمومى أو للآداب أو للدين "(مادة١٠). وزيادة فى القمع والتخويف تقرر مجازاة من ينشر هذه الوسائل، أو يحملها، أو يعرضها للبيع، بغرامة تبدأ بمائتى قرش ويحد أقصى ألف قرش.

وفى أعقاب الاحتلال البريطانى مباشرة، بدأ تنظيم الرقابة على المطبوعات إداريا.. ففى ١٧ اكتوبر ١٨٨٢ صدرت تعليمات تقضى بأن يقوم قلم الوقائع(أى إدارة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النشر..) وليس قلم قضايا الداخلية، بفحص جميع الكتب فى ضوء أربعة محرمات محددة وهى: الدين، والسياسية، والنظام، والآداب العمومية. وقد حددت لغة التعليمات بعناية ملحوظة معالم التحريم لكل من تلك المحرمات الأربعة.. فبالنسبة للدين الا تكون الكتب مخلة به، وبالنسبة للسياسية الا تكون مغايرة، وبالنسبة للنظام الا تكون مباينة، وبالنسبة للآداب العامة الا تكوم منابذة.. فإذا وجد شيىء من هذا فى الكتاب المراد طبعه لا يصرح به " منعا من تشويش الأفكار وحرصا على الدين والنظام والآداب من تطرق الخلل إليها".

ولقد ظلت هذه المحرمات الأربعة أساس سياسات الرقابة على المطبوعات فى الفترات التالى. وقد يحدث أن يعطل أعمال أحدها حسب مقتضى الحال، لكن لم يحدث أن تخلت السلطة السياسية عن مباشرة الرقابة على الفكر بشكل مطلق، خاصة فيما يتعلق بالمطبوعات. وفى السنوات الأخيرة بدأ الأزهر من دون الدولة يمارس سلطة رقابية على المطبوعات فى كل ما يتعلق بشأن الدين، ثم سعى إلى تحصين دوره فى هذا الشأن بالحصول على فتوى رسمية من إدارةالفتوى والتشريع بمجلس الدولة فى مطلع عام ١٩٩٤.

وإذا كان الموقف من عدم نشر ما قد يسىء إلى الدين من وجهة النظرالرسمية، يمكن تبريره بالحرص على منظومة الأخلاق العامة فى مجتمع متدين بطبيعته، فإن الموقف من عدم نشر ما يتعلق بالسياسة من وجهة النظر ذاتها لا يمكن تبريره، إلا على مستوى الخوف من نقد شرعية وجود الحاكم وتصرفاته.

ومن الواضح من كل أشكال الرقابة، أن الكلمة المطبوعة تمثل خطرا على السلطات الحاكمة أشد من الوسائط الإعلامية الأخرى، ذلك أن للكلمة المكتوبة يمكن تداولها، وأنها تبقى أبد الدهر، وتمثل حجة على النظام السياسى أو حجة له، ومن هنا فإن المصادرة غيرالمعلنة، والمنع الخفى، أسهل من المناقشة التى تؤدى إلى الوقوع فى حرج المحاجاة. (ومن الملاحظ ايضا أن دائرة المصادرة قد تشمل موضوعات لا تمس المحرمات الأربعة بشكل مباشر، وإنما قد توجي سطورها بالمساس، وذلك بسبب لجوء الكاتب إلى الإسقاطات، خاصة فى الأعمال الروائية.

ومن الملاحظ أن الخوف من المطبعة بالمعنى الذى عرضنا له، أمر تتفق بشأنه السلطة أيا كان طابعها: مدنية أو عسكرية أو دينية ، وسواء اكان الحكم ملكيا أم جمهوريا، لأن الملك هو الملك فى النهاية، كما يقول سعد الله ونوس.. فالذى يصل إلى السلطة سواء بطريق الوراثة، أم بالاغتصاب، يود أن يحتفظ بها، ومن وسائله فى هذا السيطرة على الأفكار حتى لا تكون مطلقة السراح بشكل يهدد شرعية وجوده.

والسؤال.. ماذا يبقى للإبداع من حرية للتعبير، إذا كانت السلطات تحتفظ لنفسها بتفسير ما هو مخل بالدين، وما هو مغاير للسياسة، وما هو مباين للنظام، وما هو منابذ للآداب العامة ؟! وما الذى سوف تفعله فى مطلع القرن القادم فى شؤون تحرير الخدمات الثقافية من كل أنواع الرقابة ؟ وذلك عندما تصبح اتفاقية منظمة التجارة العالمية قيد التنفيذ والمتابعة من قبل إدارة النظام العالمى الجديد..

وبعد.. فإنه حيث لا توجد حرية لايوجد إبداع.. وحيث لا يوجد إبداع لايوجد تقدم.. فالحرية والإبداع صنوان مقترنان.

إبداع

ثمانية أعوام من الدفاع عن حرية الفكر والتعبير في مواجهة شتى أنواع القمع والإرهاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن هذا الملف (فقه المصادرة)، هو أول الأعداد التى أصدرتها إبداع دفاعا عن الحرية فى مواجهة شتى محاولات القمع والمصادرة التى نعيشها من سنوات، ولن يكون آخر الأعداد، فقضية حرية الفكر والتعبير هى القضية المحورية الكبرى التى صدرت عنها إبداع فى مسيرتها السابقة، ودأبت على تبنيها، منذ العدد الأول فى عهدها الجديد (مارس ١٩٩١)، وإلى الآن. وتظهر هذه السياسة أحيانا بصورة مباشرة، على هيئة أعداد وملفات خاصة، كما أنها تظهر بصورة غير مباشرة فى معظم الأحيان، تمثلها المواد الإبداعية والنقدية والفكرية المنشورة فى كل عدد.

إن إبداع إذ تقدم للقارئ نماذج من مسيرتها هذه فى الأعوام الثمانية الماضية، فهى لاتفعل هذا من باب الزهو والفخار، بل من باب التذكرة والتنبيه إلى أن تبنى قضية كبرى كهذه، إنما يحتاج أو ل مايحتاج إلى مزيد من الدأب والصلابة والإصرار، فى مواجهة ما عساه ينشأ من عوائق وصعاب قد تنتقل بالخلاف أحيانًا إلى قاعة مجلس الشعب وساحات المحاكم بدلا من الحوار المخلص المسئول، كما حدث لإبداع مرارًا؛ و يحتاج فى الوقت نفسه إلى تكاتف سائر من يهمهم الانعود مرة أخرى إلى عصور الظلام.

التحرير

هناء عبد الفتاح

حول الأعمال المسرحية المحظورة

منديل الأمان المفتقد!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما ارتعدت فرائص (أبو الفضول) بمسرحية «حلاق بغداد» للكاتب المسرحي **ألفريد فرج**، خوفًا من الاعتراف بالحقيقة، منحه الخليفة «الأمان» ليتكلم.. فيرد المشاغب النازق ابن الشعب متسائلاً:

أبوالفضول: ومن الذى سيحمينى غدًا؟! بعد غد؟! العام القادم؟! أعيش حياتى وسيفه مسلط فوق عنقى..

الخليفة:ماهذا الذى تهذى به.. خذ..

وهنا تحدث المفاجأة الدرامية المادية لفعل «الحرية»، فالخليفة يمنح «أبو الفضول» **منديل الأمان**، وبوجوده معه: «لن يؤذيه أحد وهو يضعه فى كُمِّه.. لكن «أبو الفضول» يسأل الخليفة بإلحاح عجيب سؤال (رجل الشارع)، الحائق الذكى، ليطمئن على حريته المكتسبة، للتعبير عن نفسه دون أذى السلطة وتسلطها على الرقاب:

أبو الفضول: لا تأخذ هذا المنديل ثانية.. أبدًا؟!

الخليفة: لا آخذه منك أبدًا.

فيجيبه «أبو الفضول» إجابته التي تغدو علامة ودلالة لمعني الحرية، ولأنّ هذه الإجابة تخرج من أفواه المتفرجين لتستقر فوق شفاه «أبو الفضول» ممثلاً عنهم:

أبو الفضول: بربك.. وحياة رأسك الغالية.. وحق إيمانك والعدل.. أعط كل رجل من رعيتك منديلاً؟![1]

هنا يحدث تصفيق هائل وحاشد فى صالة العرض بالمسرح القومى، يشحذ النفوس،ويريح القلوب، لأن تعبير جماهير الصالة خرج من الأنفس المضطرية، معبرًا عن حاجتها الحقيقية للحرية.. كان يحدث هذا كل ليلة من ليالى عروض مسرحية «حلاق بغداد» لـ **الفريد فرج** والتى قدمها المسرح القومى من بطولة **عبد المنعم إبراهيم** ،ابو الفضول) وإخراج **فاروق الدمرداش** فى ديسمبر عام ١٩٦٣ الموافق الأول من رمضان.

أيامها ـ أى منذ ستة وثلاثين عامًا، أثار منديل كهذا، وهو مجرد قطعة إكسسوار مسرحية، أو كما يقول المسرحيون بلغة المسرح «المهمة المسرحية». أثار هذا المنديل زوبعة؛ لأنه كان يعبر عن وجدانات جماهير تتعطش لفعل الحرية، مما يؤكد فى الوقت نفسه حاجة هذه الجماهير للمسرح، باعتباره منبرًا لا تقل اهميته وضرورته عن منابر المساجد والكنائس فى الدعوة إلى ما تجيش به النفوس.

أيامها قامت الدنيا وقعدت؛ وكتبت جريدة الأهرام مقالاً، أرْدَىَ بالمسرحية ارضًا، واعتبرتها الجريدة مسرحية صارخة لا قيمة لها، وهى فى ذلك تمثل رأى السلطة. لكن الكاتب الكبير **محمد حسنين هيكل** ـ رئيس تحرير جريدة الأهرام آنذاك ـ ذهب بنفسه للمسرح القومى ليطيب خاطر الفنانين المبدعين لهذا العرض، فيتأسف عما حدث، بل يهنئهم جميعًا فردًا فردًا. منذ تلك اللحظة أنقذ عرض المسرحية لتستمر لياليها فوق الخشبة وتلوح بمنديلها بثقة وقوة كبيرين، ليكتب عنها مختلف كتاب مصر كبارهم وصغارهم، ويرسم لها معظم رسامى الكاريكاتير رسومًا تعبر عن غبطتهم وفرحهم بـ «حلاق بغداد».

رقابة التليفزيون

أما رقابة التلفزيون فترفض تصويرها، وكان الشرط المؤهل للموافقة على تصويرها هو حذف خمسة وعشرين موضعًا داخل المسرحية أما الموضع الـ «٢٦»فكان حذف المؤلف **ألفريد فرج** للجزء الثانى بأكمله والمعنون «بزينة النساء»،وتحدث آنذاك مساومات متعددة لإرغام المؤلف قبول اقتراحات الحذف، لكن الفنانين ومؤلف المسرحية من بينهم يرفضون رفضا قاطعا ذلك الاستسلام المهين لمقص الرقابة التليفزيونية الباتر القاطع. وفى نهاية الأمر يصل جميع الأطراف إلى حل وسط، يكون بمقتضاه قيام التليفزيون بتصوير العرض وتوثيقه دون عرضه. وبالفعل يعرض التليفزيون المسرحية مرتين: مرة فى السبعينيات، وأخرى منذ اكثر من شهر بعد مضىً خمسة وثلاثين عاما من تقديمها للمرة الأولى فوق خشبة المسرح القومى.

كانت رقابة التليفزيون أيامها أكثر عدوانية وجبروتًا من رقابة وزارة الثقافة، ورغم ذلك كانت أكثر شرفاً والتزاماً بالوعود، فدائمًا ما كان يحدث اتفاق بين الأطراف المعنية عند إذاعة الأعمال المسرحية وبثها من عدمه، وكان هذا الاتفاق يحترم، بل وتؤخذ موافقة المؤلف مبدع العمل الأول، وكذلك الفرقة المنتجة، ولا يحدث كما يحدث فى أيامنا من عمليات السطو والفرض وقبول الأمر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الواقع التى تحاصر إبداعات المبدعين دون استئذانهم أو دون علم منهم أو أثناء غيابهم.

المسرحية والحرية

ورغم كل ما تتسم به هذه الفتره - فترة ما قبل نكسة ٦٧ - من قسوة وجبروت سلطوى وحصار للإبداع الثقافى، غير أن المسرح كان ليبراليا فى تعبيره عن نفسه، ناقداً لأخطر القضايا وأكثرها اشتعالاً داخل المجتمع المصرى. كانت ثمة تساؤلات وأطروحات تُوجَّه إلى المسئولين والقائمين على الحكم. أهم هذه التساؤلات كانت حول الحرية، والحاجة الملحة والرغبة الدفينة فى سؤال الحاكم، ورغبة المحكومين فى التعرف على مَن يحكمهم، وإلى أىّ مسار يسيربهم حاكمهم .. كان هناك مجتمع يعاد تشييده فى ظل ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية جديدة بعد قيام ثورة ٥٢، طالب بضرب الرأسمالية وتصفية الإقطاع وكسر البورجوازية الوقوف بجوار العامل والفلاح. وكان المثقفون والساسة الليبراليون يُعتقلون ويسجنون لا لشىء، إلاّ جزاء اختلافهم مع النظام السائد. ورغم ذلك كان المسرح حراً، يحاول أن يفلت من ضغوط الرقابة ليعبر عن نفسه، وعن قضايا المجتمع بالرمز واللمز أحيانا، والميتافور (الاستعارات والإشارات) أحيانا أخرى، وبالتعبير المباشر الذى تتنفسه الكوميديا الناقدة الساخرة مرة ثالثة.

وقامت نهضة الستينيات المسرحية أساساً لتكوين النظرة الليبرالية المعبرة عن كل ما يمس مجتمعنا المصرى. ولم تكن النصوص مجرد كلمات مفرغة من محتواها، بل كان النص يمس الأعصاب الحية للمجتمع، وعندما كانت رقابة المسرح تتزمت وتمنع أو تعترض، كانت السلطة أحيانا ما تسمح، بل كان **عبد الناصر** نفسه بأمرٍ منه شخصيًا، يسمح بتقديم عرض قد اختلفت معه الرقابة. لكن نكسة ٦٧ أصابتْ مما أصابت، المجتمع المسرحى فى مقتل؛ فمارستْ كل صور الاعتراض والإيقاف. من بين هذه الحالات - على سبيل المثال لا الحصر - مسرحية **على سالم** «إنت اللى قتلت الوحش» حيث واجهت قلاقل الرقابة وإزعاجاتها، وهى مسرحية **تستعين بالتراث الاغريقى الإنسانى لتعلّق فوق مشجبه إسقاطات عصرية ناقدة رامزة لسياسة عبد الناصر فى الستينيات**. وكذلك تعرضت الرقابة لمسرحية «الزجاج » لـ **ميخائيل رومان** لنفس المصير **عندما كانت تنادى بحرية الرأى والصحافة**. وواجهت «الفتى مهران» **لعبد الرحمن الشرقاوى** ذات المصاعب وزوابع الرقابة، عندما كان **«مهران» يوجه خطابه المفتوح للحاكم بالنقد، ويطالبه بمنح شعبه حريته المفقودة**. غير أن هذه المسرحيات المذكورة، رغم كل ما تعرضت له، قد عرضت فيما بعد لتدخل **عبد الناصر** شخصيًا كى يمنح منديل الأمان لتعرض فوق خشبات المسارح المصرية، وليصطبغ الحكم السائد بمسحة ديمقراطية واهمة.

ولم تتعرض مسرحية لكل صور الرفض القاطع والحكم بإيقافها كما تعرضت كل من مسرحيتىْ «المخططين» لـ **يوسف إدريس**، «وثأر الله» بجزءيهما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للشرقاوى. بل إن العمل المسرحى الأخير تعرض لكل صور الرقابة المتخفية فى مسرح الغفران؛ ورقابة مختلف الهيئات المشروعة وغير المشروعة فى بلادنا آنذاك.

ما أسباب هذا المنع السافر؟ أكانت نكسة ٦٧ هى السبب؟! أم أن كلمات المؤلفين أضحت كمبضع الجراح، يقطع الجسد المثخن بالجراح من أجل الشفاء الدائم، ويبتر من أجل راحة مريضه ؟! لقد لقى النظام السائد آنذاك؛ والمسئولون عن نكسة ٦٧، تخوفًا من الجماهير فى قيامها بمظاهرات ضد السلطة، حيث أصبحت رقابة المسرح أكثر حدة، ورقابة التليفزيون أكثر تزمتا. بل شارك التليفزيون كجهاز له رسالته الجماهيرية الخطيرة، شارك فى تمييع الذوق المسرحى العام، فكون فرقه المسرحية التابعة للتليفزيون، لتقدم عروضاً مسرحية تُفصَّل خصيصا، وتتواكب فى معظمها مع الذوق الغليظ، وتزيده تميعًا وانحطاطًا، اللهم إلا فرقة المسرح العالمى التابعة لفرق التليفزيون والتى كانت تقدم من خلالها أعمال مسرحية من الأدب المسرحى العالمى تستحق الثناء. أصبح المسرح - إذن - أخرس، لا يتكلم ولا يعبر ولا يثير قضايا الساعة. كانت بداية خفوت صوت المسرح نكسة ٦٧ التى حاربت - عن وعى - ليبرالية المسرح وقتلت أعظم ما فيه: الحوار الحر مع جماهيره!!.

الثأر من «ثأر الله»

لم تجتمع جهات الرقابة فى الهيئات والمؤسسات المصرية الرسمية، مثلما اجتمعت معاً. لضرب عمل مسرحى، مثلما حدث مع «ثأر الله»، وكأن ثمة ثأرا مُبيتا ينتظر من يقوم به؛ ضد هذا العمل المسرحى الملحمى الأيديولوجى والإنسانى لـ **عبد الرحمن الشرقاوى**. وكان المشاركون فى الإيقاف: - إدارة الرقابة على المصنفات الفنية - الرقابة على المسرحيات - الأزهر الشريف - مجمع البحوث الإسلامية - إدارة هيئة السينما والمسرح. أما الجمهور الذى لم يشاهد المسرحية، فكان يتفرج على مسرحية أخرى تتصارع فيها هذه الأطراف ممثلة وجهات نظر متنوعة: متزمتة بعضها، سلطوى البعض الآخر، والبعض المتبقى منه ضد طرف آخر هو الإبداع الحر المستقل. فمن المنتصر؟! ومن المنهزم؟!

والغريب أن ما حدث لهذا العمل المسرحى الكبير قد أساء إلى المنتصر، فأجبر المنهزم على أن يكون جسرا يجتازه المُدَّعون والمتزمتون والرجعيون والإرهابيون وأعداء الثقافة لإيقاف كل ما هو حر، أو له وجهة نظر مستقلة تنويرية ضد السائد والثابت كما حدث «لثأر الله» الشرقاوى.

ففى ١٦/ ١٠/ ١٩٧٠ بمسرح الأزبكية كان المخرج **كرم مطاوع** والمؤلف **عبد الرحمن الشرقاوى** والممثلون والعاملون والفنيون بالأزبكية، فى حالة انتظار واستنفار لمعركة قادمة لا ريب فيها[٢] كانوا جميعًا ينتظرون كتاب الرقابة على المصنفات الفنية، ومعه الموافقة على عرض مسرحيتهم بعد أن أعدها للعرض. ولم يفته الانتظار الطويل فى هذا اليوم، بل استمر حتى الأول من مارس عام ١٩٧٢ أى عامان تقريبًا، بلا نتيجة، فلم يسمح للمسرحية بالعرض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد اجتمعت كل مؤسسات الرقابة فى مصر، وأساطينها، لتمارس المنع والإيقاف، تخوفًا من ردود أفعال الجماهير المتنوعة بعد نكسة ٦٧ بخمس سنوات. ويكفينا مثالاً على هذا، ما حدث عندما انعقدت جلسة هامة فى ٢٢/ ٢/ ١٩٧٢ بقاعة الاجتماعات بإدارة الأزهر برئاسة الإمام الأكبر الدكتور/ **محمد محمد الفحام** شيخ الأزهر آنذاك، ورئيس المجمع، وبحضور السادة الأعضاء من شيوخ وعلماء بلغ عددهم ستة عشر عضوًا. واعتذار أعضاء آخرين عن الاجتماع من بينهم: الشيخ **أحمد حسن الباقورى**، والدكتور **سليمان حُزين**، والدكتور **عبد الحليم محمود** وغيرهم. وانتهى الاجتماع إلى الاعتراض؛ وعدم إجازة المجلس للمسرحية بل ومنع عرضها.

كانت من أهم القضايا المطروحة على المجلس فى ذلك الوقت؛ «أن هذا العمل المسرحى يتعرض لجانب سياسى يثير به أحقادًا لا تزال جذوتها مستعرة بين مجموعتين كبيرتين من طوائف المسلمين تدين أولاهما لآل البيت (أسرة الحسين)، وتضع شخصياته موضع التقديس والاحترام، وتنطوى على كراهية شديدة للدولة الأموية، وثانيهما للدولة الأموية، حيث ترى فيها دولة إسلامية حققت للأمة الإسلامية أمجادًا لا تنكر..» ويتساءل المجلس الموقر: هل يُراد بهذه المسرحية بعث هذه الأحقاد بين نفوس مستعدة لها. فيزداد بها تمزيق الشمل وتفريق الأمة؟! فى وقت يحاول فيه قادة المسلمين تخفيف حدة هذه الخلافات، وقد تمكنوا منه بالفعل من إسدال ستُر النسيان أو التسامح على تلك الأحقاد القديمة؟!».

ويستطرد قائل الرأى الممثل للمجلس قائلاً: «أما الجانب الاجتماعى فهو يتعلق بمبدأ تمثيل الشخصيات الإسلامية، وصلاحية بعض الممثلين أو الممثلات لقيامهم بتلك الأدوار» وقرر أحد الشيوخ الموقرين من أعضاء المجلس: «أنه لا يوجد شخص يصلح للقيام بهذه الأدوار، إذا فرض جدلاً جواز القيام بها - مهما يكن مستواه العلمى أو الدينى». ويختتم تعليقه بقرار رادع قاس، وكأنه وصاية على الفن والفنانين: «إن الأمارة الأولى لصلاحية الشخص للقيام بهذا الدور، هى أن يجد من ضميره الدينى رادعًا يردعه عن مجرد التفكير فى القيام به».

لقد انتهى رأى المجلس بعدم جواز تمثيل الشخصيات الإسلامية بصفة عامة، وإلى عدم جواز عرض المسرحية المعروضة - لما تضمنته من تعرض لشخصية «الحسين» وغيره من آل البيت، ولما تضمنته كذلك من إثارة الفتنة الكبرى بصفة خاصة[٣].

وما يهمنا من هذا الرأى من تعليق، هو محاولة هذا المجلس - آنذاك - للعودة بثقافتنا إلى القرون الوسطى بكل قيودها الرقابية الكنسية أو الكهنوتية، المانعة للفن والثقافة معًا من التنفس الحر فى مناخ صحى سليم، وإلصاق هذا المناخ المتزمت باتهامات التصقت بالنفس البشرية والعقل، وأثرت بنفوذهما على حركة النقد المعاصر من جهة، وقيدت من حدود حرية المبدع بأغلال التحجر والخوف من التعبير، وأزهقت روح المتفرج فى المسرح من التجاوب والمشاركة فى الفعل الدرامى فوق الخشبة. ويكفينا أن كاتبنا الشاعر **الشرقاوى** كى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحـاول تمرير النص المسـرحى «ثأر الله» اضطر لأن يتنازل عن رؤيته الفنية الجوهرية، وهى الحوار المواجه، بين شخوص المسرحية بذواتهم، ليتخفوا فى رداء الرواة، وهى حيلة يحتال بها **الشرقاوى** على أعضاء المجلس الموقرين ، حتى يرضوا عنه لتمرير العمل المسرحى، ولهذا يضيف المؤلف مدخلاً أو مقدمة على لسان الراوى والراوية:

الراوى: (يظهـر على المسـرح فى الملابس العصرية المألوفة) سنمثل قصة إنسان عربى ثائر. فقد تهدى إنسان العصر.. وتنير طريق القلب الحائر.. وهى تراث إنسانى ومع ذلك فـهى تهم الناس فـالبطل تراث إنسـانى. واستشهاد المرء دفاعًا عن إيمانه فيه الأسوة والقدوة، وهو فخار الإنسانية لكنكم لن **تروا البطل الليلة.. ساروى عنه وأظهر فى الوقت المقـدور له أن يظهـر.. وسأسبق كل كلام البطل بهذا القول:**

«يقول الحسين.. وردّ الحسين.. فقال الحسين»

ولكن ولكيلا ازعجكم أثناء العرض.. لكيلا افسد الاسترسال أو العبر؛ فقد يكفى أن اذكر هذا عدة مرات لا اكثر، انا لست امثل هذا الدور، ولكنى اروى ما قال وما فعله.. فأنا راوٍ لا غير.

الراوية: (تظهـر على المسـرح فى الملابس العـصـرية العـادية.. المألوفـة المحـتشـمـة)

وسـاروى أنا عن أخت البطل.. سـاردد كلمـات البطلة.. ولن تروا البطلة أبدًا فى أية لـيلـة.. وسـأسبق كل كلام البطلة قائلة:

«قـالت زينب.. ردت زينب».. ولكيـلا ازعـجكم أثناء العرض أنا أيضًا، فسيكفيكم أن أذكر هذا عدة مرات.. والمرة قد تغنى أحيانًا عن عشرات، **أنا لست بزينب** الطاهرة القلب.. أنا لست أمثل هذا الدور، ولكنى راويةٌ عنها.. راوية عنها..».

ولكى يثبت الكاتب خضوعه لملاحظات الرقابة الدينية، يبدى فيـها حسن النية والطاعة بهدف الموافقة.. يكتب قائلاً فى هامش من هوامش الإخراج:

ملحوظة: كلما تعين أن يظهر الحسين أو السيدة زينب وفق النص المطبوع، ظهر الراوى أو الراوية، ليلقيا الكلام المسند إليـهـمـا فى النص المطبـوع مسبوقًا بهذا القول: «قال الحسين أو قالت السيدة زينب وهكذا» وسيتكرر هذا بالقـدر الذى يرسى فى ضـمـيـر المشاهد أنه يرى ويسمع راويًا وراوية أو بحـيث لا يخل فى الوقت نفسـه بقدرة المشاهد على الانفعال.

إن هذا الاستسلام المأسوى لمحاولة استرضاء الرقابة، يكون على حساب الفن، وفن المسرح خاصة، فالمؤلف يعدم المسرحية من روح التحاور، ويحيلها إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عمل أقرب ما يكون إلى العمل الإذاعى، ولعل فى حلقات «أحسن القصص» التى كانت تذاع فى شهر رمضان أكبر دليل على ما نقول.

والسؤال المطروح: أكان هذا التنازل حلاً من الحلول التى ساعدت على السماح بتفويت رقابة مجلس مجمع البحوث الإسلامية كى تعرض مسرحية الشرقاوى؟!.. والإجابة تاريخية: فإن المسرحية - رغم كل هذه التنازلات غير المجدية والقاتلة لروح الدراما فى العمل المسرحى - لم يوافق على عرضها!!.. فإن المجلس الموقر قد قرر بإجماع **الحاضرين عدم الجواز** بعرض المسرحية.

اجتمعت إذن رقابة السلطة الدينية والمؤسسات العلمانية (المدنية) من أمثال: إدارة الرقابة على المصنفات الفنية، وشعبة الثقافة بالاتحاد الاشتراكى العربى، لتمنع العمل المسرحى من الظهور. رغم استعداد المؤلف للقيام بكافة ما طُلب منه.

لم تكن هذه المطالب تنحصر فى مجرد تغييرات شكلية؛ فقط، وإنما كانت هذه المطالب تخفى مطالب أكثر خطرًا، فـ «ثأر الله» تتعرض لمناقشة قضايا السلطة والحكم، وتحاور بشكل مستنير أطروحات الديمقراطية والحرية، وفصل السلطة الدينية وعدم تأثيرها فى السلطة المدنية (العلمانية)، كانت تتحدث عن إشكاليات وأطروحات اجتماعية وسياسية وفكرية بل وثقافية، ولم تكن هذه القضايا وتلك الأطروحات تتوافق وهوى مختلف السلطات بتعدداياتها وأشكالها. لذا كان مصير العمل المسرحى الموت والتوقف، وبمنع «ثأر الله» ظهر هذا الوجه السافر لكهنوت السلطة الدينية وتزمتها ووصايتها، وغرزتْ بدورها شعورًا تراكميًا ظل يزداد من وقتها وحتى اليوم بالشعوبية والإرهاب والتيارات الفكرية/السلفية المتخلفة التى يراد بها أن نعود القهقرى إلى الوراء، فى عصر المتغيرات، عصر يصبح فيه العالم قرية واحدة، أما بالنسبة للثقافة والمسرح بوجه خاص فقد رسخت هذه التيارات العداء للمسرح وفرغته من دوره، لتحيله مجرد ملهىً ترفيهى، كى يبتعد عن أمر الدين والدنيا والحاضر والمستقبل.

هذه بعض الآثار المترتبة عن رقابة المنع وجعل بعض القضايا الحيوية التى ينشغل بها الإنسان المصرى مجرد «تابو» لا يمكن للمسرح اختراقه. بل إن فى هذه الممنوعات وإيقاف العروض المسرحية، إثباتًا لما للمسرح و«فن التمثيل» من تأثير ونفوذ وتثقيف ومتعة.. تطلبها المجتمعات الحرة، وبهذه التراكمات الفكرية التى ميُعتْ من دور المسرح وحيدته، جعل المتفرج يرى فى المسرح اليوم مجرد استعراض أو «كباريه» مفرغًا من الفكر والاستنارة.

وانشغل مسرح القطاع الخاص فى تأكيد الردىء ومساندة الفكر الهابط لتمييع أذواق الجماهير، وتقديم عروض تسعى إلى أن يهرب المتفرج فيها من مشاكله وقضاياه الحقيقية.

مسرح مستفز:

فى عام ١٩٦٦ قدم المسرح القومى فى وارسو مسرحية «الأجداد» للشاعر المسرحى البولندى الأشهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آدم ميتسكيفيتش Adam Mickiewicz. وهى تتحدث عن الحرية والعلاقة الجدلية بين الدين والدنيا؛ والبحث عن مكانة الرب فوق الأرض، بعد انتهاء العرض تظاهر الجمهور المكون من طلبة ومتعلمين ومثقفين ورواد مسرح عاديين، ويقومون باحتلال المسرح ويطالبون السلطة بالتحاور معها داخل المسرح، ثم يقررون الذهاب بشكايتهم للبرلمان الحكومى. عندئذ تنتبه السلطة لأهمية المسرح، وتضطر استجابة للجماهير أن تطرد وتلفظ حوالى ستة وثلاثين الف فرد كانوا مثار الفساد والرشوة فى مؤسسات الدولة.

لكن المسرح فى ظل النظام الشيوعى كان مزدهرًا يعبر عن كثير من قضايا الحرية والاستقلال، ففى الوقت الذى حاولت فيه الحكومة الشيوعية، أن تشغل الناس عن الاهتمام بالسياسة، واضعين بديلاً عنها؛ التعليم والثقافة بكل أفرعها، ومن بينها المسرح، استطاعت السلطة عن غير وعى أن تقضى على الأمية، وتزيد الوعى بالمعرفة والفكر والقضايا التى تشغل الإنسان البولندى، فاجتمعت كل فئات الشعب لتقوم بقلب نظام سلطة بأسرها،الا وهو النظام الشيوعى، وانتصرت دعوة «التضامن» البولندية، لتقضى على دعائم التبعية السوفيتية وتنتشر الحركة كالنار فى الهشيم فى شرق أوروبا وأنحاء متفرقة من العالم، لتقضى على هذا النظام..

والظاهرة الغريبة أن بولندا عندما اشتعلت، لم تعد للفنون وخاصة فن المسرح يجد ما يستفزه ويثيره من قضايا حياتية معاصرة، تلهب خيال متفرجيه ليصبح مسرحًا شكليًا جماليًا، يناقش قضايا الوجود والعبث والفن للفن.

والسؤال المطروح:

- أيقف الاستقرار أو الاستتباب الشكلى للدولة والمجتمع، حائلاً دون التحدث عن الحرية؟

- أتكون الحرية المنشودة فى حاجة إلى مثير ونبض يبعث فيها الروح كى تعبر عن نفسها فى مسرحنا المعاصر؟!

- أم أننا وصلنا إلى مرحلة من التميع وقبول الأمر الواقع والحرية الساكنة التى لا تبعث فينا روح الإبداع؟!

- أم أننا فى حاجة إلى «منديل أمان حقيقى» قد افتقدناه منذ زمن طويل لنقوم بنهضتنا الثقافية المرتقبة؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

(١) انظر نص الجزء الثانى من مسرحية «حلاق بغداد» بعنوان: (زينة النساء) تأليف الفريد فرج.

(٢) استفدت فى هذا الجزء استفادة كبيرة من الدراسة القيمة الهامة: «الملف الكامل لمسرحيتى «الحسين ثائرًا وشهيدًا» التى صدرت بقلم الكاتب والناقد د. أسامة أبو طالب بمجلة المسرح - العدد الثالث - نوفمبر ١٩٧٩.

(٣) انظر المرجع السابق ص ٥٩.

محمد عبد العليم صبح

من الأعمال المصادرة

أولاد حارتنا

أما آن للأزهر أن يعيد النظر فى منعها؟!

لا يلبث المرء بعد أن يوغل قليلاً فى قراءة رواية «أولاد حارتنا» للأستاذ **نجيب محفوظ**، حتى يكتشف - بلا كبير جهد - أنه بصدد عمل إبداعى عالى الجودة والقيمة من المستوى الأعلى الذى لايرتقيه إلا أديب عميق الغور فى الفكر الإنسانى، ذو خبرة شديدة ببيئته التى ينتمى إليها دون أن يعوقه الالتصاق الفطرى بها من أن يحيد آراءه تمامًا عنها.

من هنا كانت الرواية محاولة متوازنة وموضوعية من جانبه تجاه انتماءاته الذاتية قصد خلالها أن يقول شيئًا: يتضمن ما يقبله وما يرفضه من تكوينه الذاتى.. محاولة تعكس الاستغراق فى حب الجذور بغير أن يمنعه إرثه لها - وهو ما لم يخير فيه - من الاستقلال بقناعة اعتراضية - لكل ما هو موجود وكل ما هو قائم داخلها - تمكنه أن يثير حولها أسئلة كهذه «حارتنا العجيبة ذات الأحداث العجيبة. كيف وجدت؟ وماذا كان من أمرها؟ ومن هم أولاد حارتنا؟» كبداية تقص يأتى السرد بعدها كمحتوى يتضمن الكشف عن الأجوبة.

وعلى الرغم من اعتبارات الجودة الكثيرة التى تحوزها الرواية، فإن أبرز ما يعترى استيعاب المتلقى لها هو تشككه فى التحديد الزمنى والمكانى لبيئتها على وجه القطع؛ من جراء استعارة المؤلف قالبًا تاريخيًا واستخدامه كجسد بنائى يحوى أحداثها.

فمن سمات هذا القالب المستعار أن إدراكه متاح للمتلقى دون أن يتطلب ذلك توافر خلفية معرفية خاصة به، بل هو على النقيض سهل أن ينكشف لمن يملك معلومات ضئيلة عنه. وعلى الرغم - أيضًا - من السهولة فى إدراك القالب بهذه الدرجة وجعل ذلك سمة تفضى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى الدخول سريعًا فى تناول المضمون والوصول إليه، فإن النتيجة فى جانب كبير منها جاءت عكس المفترض، فالمتلقى ينشغل أكثر فى تتبع القالب وكشفه ويستغرق تمامًا فى ذلك، مستهلكًا كل طاقته من غير الاتجاه إلى المضمون الذى يحتويه القالب فى مادة الرواية الفعلية، وهذا ما أدى بكثير من قارئى الرواية أن ينحسروا بانطباعاتهم حول تحديد موقف المؤلف من القالب المستعار.. ثم كان أن تشكلت المواقف منذ أن صدرت الرواية فى سبتمبر عام ١٩٥٩ إلى الآن، وتوزعت حول إثبات الإدانة أو نفيها عن حقيقة قصد المؤلف من تعمده استخدام هذا القالب التاريخى فى إهمال واضح لمضمونها الأصلى الذى يكاد يتناقض مع كثير من التفسيرات التى ركن إليها بعضهم..!

تقسيم الرواية:

تتكون الرواية من افتتاحية وخمسة أجزاء، كل جزء يأخذ اسم أحد أبطال الرواية كعنوان له، ليدل من خلال الرمز على طبيعة مرحلة بذاتها، وفترة محددة من تاريخ الحارة مع الانتباه إلى أن هذا التاريخ الذى تسرده الرواية فى تيار متصل، يمتد عبر عدة أجيال ليس حقيقيًا بمعنى أنه أحداث ووقائع حدثت بالفعل لذلك فهى ثابتة ومدونة، فهو استلهام لنواتج تجاربنا التاريخية التى انطبعت بها بيئتنا وانتقلت إلى الإنسان الاجتماعى الذى يعيش وسطها، لتتغلغل إلى كيانه وتصبح أعمق خصائصه - إن لم يكن أضخم - التى تتحكم فى إصدار أفعاله وطبع تعاملاته وعلاقاته مع الآخرين بطابعها..!

والرواية تتسم بترابط عضوى عميق بين أجزائها، وذلك يشكل أحد خصائص جودتها، رغم الانفصال الذى قد يبدو للرائى وهو يستطلعها لأول وهلة، من هذا الترابط أنها تعطى انطباعًا كما لو كانت مقسمة من الداخل إلى المراحل التطورية الثلاث التى قالها **فرويد** كتقسيم لتاريخ البشرية من وجهة نظره.

وهذه المراحل هى عصر الخرافة وعصر الدين وعصر العلم. وفكرة **فرويد** الظاهرة من هذا التقسيم أن هذه المراحل الثلاث مترابطة بمعنى أنها تطورية، كل مرحلة تؤدى إلى المرحلة التى تليها وتسهم بدرجة من الدرجات فى إنتاجها على أساس مبدأ الرقى الذى قصده فى أن نعتبر المرحلة التالية أرقى من التى تسبقها. وطبقًا لهذا التقسيم الفرويدى لو ناظرناه بأجزاء الرواية يكون:

(أ) عصر الخرافة يوازى مرحلة أدهم.

(ب) عصر الدين يوازى مراحل (جبل ورفاعة وقاسم).

(ج) عصر العلم يوازى مرحلة عرفة.

ومن التقسيم تكون مرحلة عرفة هى الحلقة الأخيرة إلى الآن فى المسار الخاص بتاريخ الحارة التى شهدت على التوالى تعاقب عدة أجيال من نسل الجبلاوى الجد الأكبر، الذى حاز الثراء والقوة ثم أصبح رمزًا محفزًا ودافعًا لتحقيق العدل بين أحفاده الذين سكنوا الحارة التى ابتداها فى منطقة خلاء إلى جوار جبل المقطم.

والتقسيم - أيضًا - هو ما يفسر لنا دلالة مقولة المؤلف بمعاصرته لجزء من واقع الحارة «شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا، وعاصرت الأحداث التى دفع بها إلى الوجود «عرفة» ابن حارتنا البار».

لكنه إجحاف - مع ذلك - لو ترك سياق الكلام على نحو ما سلف، ليفهم منه أن ثمة تطابقًا أو اقترابًا فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإيحاء بين آراء **فرويد** التفسيرية لتاريخ الإنسان على الأرض وبين وجهة نظر المؤلف أو قناعاته فى الرواية..!

فالمؤلف لم يقصد من هذا التقسيم الموازى - إن كان صحيحًا - أن يشمل الجوانب الفكرية والاعتقادية من تاريخ الحارة بمعناها الكلى العام، كما قصد **فرويد** من تاريخ الإنسان على الأرض. فالرواية لا توحى - ببساطة - أو تخبر عن أى شىء من هذا، على الرغم من قابلية نصها للتأويل إلى تفسيرات عديدة. وهى بالبساطة نفسها لا تحوى إلا رصدًا متكررًا لإفرازات ونواتج تفاعل ثنائى (الإنسان - السلطة) من خلال التقسيم المرحلى لتاريخ حارة الجبلاوى الذى استحدثه المؤلف.

وبإيجاز فالرواية إن تكن قد استفادت من التقسيم الفرويدى فى بنيتها كما استفادت من التاريخ باستعارة القالب منه، فلا يعنى ذلك حتمًا التطابق مع مفاهيم **فرويد** بمثل ما لا يعنى فى ذات الوقت استعارة القالب التاريخى تأريخًا للإنسان أو دياناته.

التلقى الحر:

يتسم العمل الأدبى بطبيعة خاصة تنبنى على مجموعة من الخصائص، يختلف بها عن طرائق التعبير الأخرى التى تتأثر وتخضع بطبيعة الغرض الذى تستخدم من أجل توصيله أو نقله.. ومن ثم فله معايير خاصة به تتفق وطبيعته، يجب مراعاتها إذا ما أريد تقييمه أو نقده، بحيث لا يكون الانطباع الأولى الذى يتكون لدى المتلقى خلال عملية القراءة دون مراعاتها كافيًا لأن يكون وصولاً حقيقيًا إلى مضمون العمل (قصد المؤلف).

من هذه الخصائص التى تتسم بها طبيعة العمل الأدبى،أن عملية إبداعه إنشائيًا من قبل المؤلف ترتب للمتلقى دورًا يعتمد عليه ذاتيًا فى الوصول إلى المضمون - داخل التركيب التكوينى للعمل فى إطار عدم مباشرة هذا العمل الإبداعى لإعطاء دلالة واحدة محددة ودقيقة بنفس الحجم إزاء الشىء الذى يعرضه وهو ما يجعله قابلاً للتأويل لأكثر من معنى يتسبب فى منح المتلقى أكثر من مستوى إيحائى فى استيعابه ويجعل من تلقيه للعمل تلقيًا حرًا وذاتيًا به.

إدراك ذلك أكثر منوط بطرح هذه الأسئلة الهامة حول صلة المتلقى بالعمل الأدبى والإجابة عنها: ما وسيلة اتصال المتلقى بالعمل الأدبى؟.. وأين يتم هذا الاتصال؟.. وكيف يتم؟ مع أخذ الرواية كمثال.

المؤلف لكى ينقل الحدث الروائى أو الحالة إلى حس المتلقى يلجأ إلى وصف ذلك فى مشهد، ينقل إلى المتلقى خلاله بيئة الحدث الزمنية والمكانية والحركة التى تتم داخله كأداء الحواس، وهذا النقل يتم عن طريق حواس المتلقى نفسه، وتتم هذه العملية فى موازاة لتلقى بنية النص داخل خيال المتلقى بحيث يصل إلى المضمون الموازى خلف النص المنطوق عن طريق الإيحاء بالرمز... بمعنى أن المتلقى يتلمس تباين التكوين الذى يتشكل عليه النص الروائى عن طريق حواسه، وفى خياله تصنع شخصيات الحدث الروائى وترسم ملامحهم وخرائطهم النفسية ويتم تخييل الحدث بالحركة داخل المكان والزمان طبقًا لبنية النص وعن طريق الإيحاء يدرك المتلقى المعنى المنعكس لكل ذلك.

وبهذه الطريقة تخلق الاستجابات الفنية لدى المتلقى، تجاه العمل الأدبى الذى يطالعه فيما يشبه التقمص أو التأثر الواعى، الذى يخيل للمتلقى تواجده بذاته داخل ما يقرأ أو يطالع، فيعيش الحالة النفسية المشعة من العمل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتنتقل إليه التجربة كنوع من الخبرة الحية يضاف إلى رصيده الحياتى. مع ملاحظة أن المعنى الذى يصل إليه المتلقى (المضمون) وحجم التجربة الحية المنقولة إليه يحدثان بتلقٍ ذاتى وخاص وليس بنفس القدر أو قوة الإشعاع التى يتساوى بها مع المتلقين الآخرين، لأن تلقيه مرهون بإتقانه ما سلف فى عملية اتصاله بالعمل الأدبى، الأشخاص يتفاوتون فى هذا الإتقان طبقًا لاختلافهم فى درجة الثقافة ومهارات الاستيعاب، لذلك فهم لا يخرجون بنفس التأثر وهذا ما يعنى قابلية العمل الأدبى لأن يمنح المتلقى أكثر من مستوى إيحائى لعدم مباشرته فى إعطاء الدلالة فى الأساس.

ويتم استيعاب المتلقى لرواية أولاد حارتنا فى إطار العلاقة السالف إيضاحهاعن صلة المتلقى بالعمل الأدبى ومن ثم لا يمكن أن نعتبر الفهم الذى يتكون لدى المتلقى فهمًا نهائيًا قاطعًا بقصد المؤلف كمضمون نهائى للرواية لأن ذلك الفهم خاص به وحده وتكونه على هذه الكيفية خاضع ومتأثر بعوامل كثيرة تم إيضاح أبرزها.

ولكون الرواية - أيضًا - تتميز بخصوصية بنائية، تتأتى من استعارة قالب تاريخى على نحو ما سيتضح فإن إدراك المتلقى للمضمون الموضوعى الذى قصده المؤلف يتطلب منه درجة من الوعى بحقيقة استخدام المؤلف للقالب، وتفهم وظيفته ونسب وجوده داخل الرواية على وجه سليم وهذا بدوره يدفعنا إلى مناقشة جزء من الاستيعاب الشائع للرواية والذى انتقل إلى قناعات الآخرين كانطباع مسبق، أعاقهم - بدرجة ما - عن الاتصال بطبيعة الرواية على حقيقتها..!

فالاستيعاب الشائع للرواية تم على أساس إحالة شخوص الرواية وأزمنتها وأمكنتها إلى ما يناظرها فى القالب التاريخى المستعار، فحدث بسبب ما هو متوفر لدى المتلقى من معلومات جعلته على دراية بخلفية القالب أن قام من تلقاء نفسه بخلق ارتباط بين القالب والحدث الروائى نتيجة تتبعه شبه الموجود بينهما أو أن هذا حدث رغمًا عنه من أثر تداخل خلفيته المعرفية التى يملكها عن القالب مع تلقيه الواقع الجديد للرواية أثناء عملية القراءة.

وخلق المتلقى لهذا الارتباط أدى به إلى استيعاب الرواية داخل البيئة التاريخية الأصلية للقالب لا داخل بيئتها الجديدة التى استحدثها المؤلف.. مما أخضعه لسيطرة إيحاءات القالب أكثر من إيحاءات التشكيل المستحدث للرواية، ظنًا منه أن الحدث الروائى معاد بنفس التكوين الأصلى لكن من خلال الرمز.

ولذلك فوصول المتلقى إلى المضمون الموضوعى للرواية - الذى قصده المؤلف بالفعل - مرهون بتجريده هذا المضمون الموضوعى من أسر المضمون الآخر الذى تكشفه عنده الاستقطابات الحادثة من إيحاءات القالب، وهذا لن يتأتى له إلا بنزع بنية الرواية من بيئة القالب الأصلية واستيعابها فى نطاق تلقى الحدث الروائى داخل بيئته الجديدة التى استحدثها المؤلف والتى شكل منها واقعًا آخر مغايرًا جديدًا.

القالب المستعار:

عندما يميل الأديب إلى استعارة قالب تاريخى لأحداث معينة، يراها مناسبة كبنية فنية لأحد أعماله ويلجأ إلى تحقيق ذلك بالفعل، فإن اختياراته تتوزع بين احتمالين، الأول أن ينقل القالب التاريخى الذى استعاره

كما هو فى الحقيقة، بأحداثه ووقائعه فى نفس بيئته الزمنية والمكانية التى تم خلالها، بنفس الأشخاص وأدوارهم التى تمت بالنتائج التى انتهى إليها دون أن يضيف ما لم يثبت أنه حدث بالفعل، مقتصراً بدوره على براعته فى تقديم هذه الأحداث فى تلك الفترة التاريخية التى اختارها فى أداء فنى سهل التناول شائق الإطلاع.

والاحتمال الآخر يقع إذا ما اختار الأديب أن يستعير قالب الأحداث التاريخية كهيكل مفرغ يستخدمه كجسد لعمله الفنى دون أن يتقيد بمحتواه الذى يطالبه بإظهار مضمونه الخاص.

وفى رواية أولاد حارتنا وقع اختيار المؤلف ضمن نطاق الاحتمال الثانى، حيث قام بتفريغ القالب المستعار من كل ما يجنح به إلى مضمونه الحقيقى، ليتسنى له ملاه بمضمون آخر مغاير جديد أراده هو.

يلاحظ على هذا القالب أن المؤلف انتقاه من التاريخ وأورده بتكوين خاص، من ناحية الترتيب الزمنى ليتناسب وغرضه الفنى، وأنه لم يستعمل القالب فى بنية الرواية بدرجة صارمة تجعله يطابق حقيقته الموجود عليها تاريخياً، لذلك فهناك فروق جوهرية عميقة بين القالب المستعار والحدث الروائى، ناتجة من تجريد المؤلف للقالب بنزعه من أزمنته الحقيقية المتباعدة تاريخياً فى الأصل واستبدالها بإحلال زمن آخر جديد متصل يحكى قصة عائلة عبر عدة أجيال.

واستبدل - كذلك - ببيئات القالب المكانية، بيئة واحدة لم تتغير هى حارة الجبلاوى، وإن تغيرت مادية تكوينها من جيل إلى جيل آخر، ففى زمن أدهم كان مكان الحارة خلاء «فهو امتداد لصحراء المقطم الذى يربض فى الأفق. و«لم يكن بالخلاء من قائم إلا البيت الكبير الذى شيده الجبلاوى كأنما ليتحدى به الخوف والوحشة وقطاع الطريق». وفى زمن جبل أصبح للحارة تكوين مادى آخر «أقيمت بيوت الوقف فى خطين متقابلين يصنعان حارتنا. ويبدأ الخطان من خط يقع أمام البيت الكبير، ويمتدان طولاً فى اتجاه الجمالية. أما البيت الكبير فقد ترك خالياً من جميع الجهات على رأس الحارة من ناحية الصحراء. وحارتنا، حارة الجبلاوى، أطول حارة فى المنطقة».

ولم يكتف المؤلف باستحداث زمن ومكان جديدين أو وقف عند تدخله فى ترتيب الأحداث ونحتها فى تكوين آخر، وإنما كسا كل ذلك بملامح مستحدثة وجديدة خاصة بالحارة المصرية فى البيئة التى درج وترعرع فيها. نطالعه يصفها فى زمن جبل على هذا النحو «وكان طابع حارتنا - كحالها اليوم - الزحام والضجيج. الأطفال الحفاة أشباه العرايا يلعبون فى كل ركن، ويملأون الجو بصراخهم والأرض بقاذوراتهم. وتكتظ مداخل البيوت بالنساء، هذه تخرط الملوخية، وتلك تقشر البصل، وثالثة توقد النار، يتبادلن الأحاديث والنكات، وعند الضرورة الشتائم والسباب. والغناء والبكاء لا ينقطعان، ودقة الزار تستأثر باهتمام خاص. وعربات اليد فى نشاط متواصل. ومعارك باللسان أو بالأيدى تنشب هناوهناك. وقطط تموء وكلاب تهر وربما تشاجر النوعان حول أكوام الزبالة. والفئران تنطلق فى الأفنية وعلى الجدران، وليس بالنادر أن يتجمع قوم لقتل ثعبان أو عقرب. أما الذباب فلا يضاهيه فى الكثرة إلا النمل، فهو يشارك الآكلين فى الأطباق والشاربين فى الأكواز، يلهو فى الأعين ويغنى فى الأفواه كأنه صديق الجميع».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتضمن هذا الوصف الذى كسا به المؤلف بنية الرواية - أيضًا - غير ملامح الحارة المصرية، أصداء كثيرة لأحداث محلية وعالمية عاصرها وعايشها، كحالة الهلع والخوف الشديدة التى انتابت سكان العالم فى أعقاب استخدام أمريكا للسلاح الذرى لأول مرة فى التاريخ ضد اليابان فى الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، وما نتج عنه من دمار وتخريب وتشريد وقتل بحجم غير مسبوق أفزع الإنسان على وجوده على الأرض الذى أصبح مهددًا. فالقنبلتان العملاقتان، اللتان أسقطتا على مدينتى هيروشيما ونجازاكى اليابانيتين وأحدثتا تفجيرات مريعة.. نجد مثلهما فى الرواية على نحو موازٍ حالتين من الخوف والهلع غشيتا سكان الحارة فى زمن عرفة. الأولى عندما استخدم عرفة هذا السلاح الرهيب ليتخلص من الذين يطاردونه، «وما هى إلا ثانية حتى دوى انفجار لم تعرفه أذن من قبل وتتابعت صرخات وتأوهات». والثانية بعد أن وضع عرفة يد الناظر مدير الوقف على كمية كبيرة من هذا السلاح، ليستخدمها فى التخلص من تملق ووصولية الفتوات إلى الأبد. وليحاصر نوازع التمرد لدى سكان الحارة فى مكمنها، قبل أن تخرج؛ ليدفعهم بذلك إلى حالة من اليأس والإذعان والاستسلام لمشيئته «وقال الناظر بقوة ووضوح: لا نريد فتونة ولا فتوة، دعوا الحارة فى أمان فهتف عجاج (الفتوة) ساخرًا: أمان؟!، فسدد الناظر نحوه نظرة قاسية لكن الآخر تساءل فى تحدٍ: ومن ذا يحميك أنت؟!، وإذا بالقوارير تنهال من أيدى الخدم على عجاج وأعوانه، ودوى الانفجارات يزلزل الجدران، وشظايا الزجاج والرمال تصيب الوجوه والأطراف وتفجر الدماء. وانقض الفزع على النفوس كما تنقض الحداة على الفراخ، فطاشت العقول وسابت المفاصل، وسقط عجاج وأعوانه فأجهز الخدم عليهم».

والمؤلف استعار ضمن القالب أشخاصه البارزين فيه والذين يتشكل الحدث من خلال إرادتهم فيما يعد استلهامًا لهذه الشخصيات وليس استحضارًا لها، فوجودهم فى الرواية مجرد من ملامحهم وطابعهم الحقيقى وخالٍ تمامًا من شخصياتهم الاعتبارية فى التاريخ.

وأورد - أيضًا - المؤلف - نثرًا داخل السرد يوازى ما قيل فى القالب التاريخى على نحو الصياغة التى جاء بها فى القرآن الكريم، أو الكتاب المقدس وذلك يقع فى دائرة الشبه بين القالب والحدث الروائى وليس فى دائرة الاقتباس. وهو ما لا يجيز التطابق بين المضمون النهائى المستخلص لهما، ويجعلهما مختلفين ليس فقط فى حجم الصراع الدائر الذى يمثل كلاً منهما وإنما أيضًا فى طبيعته وجوهره ونتائجه وأثره وامتداداته.

فالشبه قائم بين القالب التاريخى المستعار والحدث الروائى، وذلك مما اقتضاه استعمال القالب، لكنه ليس تطابقًا بينهما ولا يقترب من أن يكون تطابقًا بأية درجة لكثير من الفروق الظاهرة بينهما نورد أمثلة لبعضهما:

«أميمة» التى توازى فى خلفيتنا المعرفية عن القالب، «حواء» تأتى إلى حياة أدهم من خلال هذا الحدث «ووقف أدهم يومًا ينظر إلى ظله الملقى على المشى بين الورود، فإذا بظل جديد يمتد من ظله واشيًا بقدوم شخص من المنعطف خلفه. بدا الظل الجديد كأنما يخرج من موضع ضلوعه. والتفت وراءه فرأى فتاة سمراء وهى تهم بالتراجع عندما اكتشفت وجوده، فأشار بالوقوف فوقفت،

وتفحصها مليًا ثم سألها برقة: من أنت؟، فأجابت بصوت ملعثم: أميمة، إنه يذكر الاسم، فهو لجارية، قريبة لأمه، وكما كانت أمه قبل أن يتزوج منها أبوه». المشهد يبدو أنه شبيه بالمشهد التخليقى الذى خرجت فيه حواء إلى حياة آدم على نحو ما هو وارد فى العهد القديم «وقال الرب الإله ليس جيدًا أن يكون آدم وحده. فأصنع له معينًا نظيره. وجبل الرب الإله من الأرض كل حيوانات البرية وكل طيور السماء. فأحضرها إلى آدم ليرى ماذا يدعوها. وكل ما دعا به آدم ذات نفس حية فهو اسمها. فدعا آدم بأسماء جميع البهائم وطيور السماء وجميع حيوانات البرية. وأما لنفسه فلم يجد معينًا نظيره. فأوقع الرب الإله سباتًا على آدم فنام. فأخذ واحدة من أضلاعه وملأ مكانها لحمًا. وبنى الرب الإله الضلع التى أخذها من آدم امرأة وأحضرها إلى آدم. فقال آدم هذه الآن عظم من عظامى ولحم من لحمى. هذه تدعى امرأة لأنها من امرء أخذت» (التكوين - ٢) فالشبه بادٍ فى الإشارة إلى الخروج والخلق من الضلع، لكن هناك عديدًا من الفروق والاختلافات الجوهرية العميقة بينهما. منها أن حواء كانت المخلوقة الأولى على هذا الشكل فى الوجود وبها بدأ الله نوعها، أما أميمة فلم تكن كذلك فى الرواية، فقد سبقتاها فى الذكر أم إدريس وأم أدهم ثم كانت هى كواحدة من الخدم والجوارى اللائى يمتلئ بهن البيت الكبير.. ووجودها لم يكن حتميًا فى ارتباط أدهم بها. لولا خطؤها بالدخول إلى الحديقة أثناء تواجد أدهم بها: «ماذا جاء بك إلى الحديقة؟ فأجابت مسبلة الجفنين: حسبتها خالية.. لكن ذلك محرم عليكن، فقالت بصوت لم يكد يسمع: أخطأت يا سيدى. ليتم زواجه، فذلك كان جائزًا. أن يتم بغيرها من النساء بمثل ما كان وجود حواء حتميًا فى حياة آدم ليتوالدا ويخرجا الجنس البشرى على ما هو عليه الآن، ولو لم تكن حواء موجودة هل كان آدم بمستطيع أن يوالد أنثى لأى من المخلوقات الأخرى وينجب نفس النوع الإنسانى الموجود الآن؟!

ومن الفروق - أيضًا - أن أميمة فى الرواية لها اربعة ذكور «قدرى وهمام» وطفلان لم يسمهما المؤلف، أما حواء فى العهد القديم فقد وضعت ثلاثة من الذكور هم «قابيل وهابيل وشيشا» وفى القران الكريم ورد أنها أنجبت اثنين من الذكور هما «قابيل وهابيل».

قصة الغواية الشهيرة التى على أثرها طرد الله آدم وحواء من الجنة، بعد أن عصيا أمره وأكلا من الشجرة المحرمة. جاءت فى العهد القديم على أساس أن حواء هى مَنْ أغوت آدم بعد أن وسوس لها الشيطان من داخل الحية أو الحية نفسها «وسمعا صوت الرب الإله ماشيًا فى الجنة عند هبوب ريح النهار. فاختبأ آدم وامرأته من وجه الرب الإله فى وسط شجر الجنة. فنادى الرب الإله آدم وقال له أين أنت؟ فقال سمعت صوتك فى الجنة فخشيت لأنى عريان فاختبأت. فقال من أعلمك أنك عريان. هل أكلت من الشجرة التى أوصيتك أن لا تأكل منها. فقال آدم المرأة التى جعلتها معى هى أعطتنى من الشجرة فأكلت. فقال الرب الإله للمرأة ما هذا الذى فعلت. فقالت الحية غرتنى فأكلت» (التكوين - ٢). وجاءت فى القرآن الكريم على أساس أن الشيطان وسوس لكل من آدم وحواء معًا فارتكبا المعصية «يا آدم اسكن انت وزوجك الجنة فكلا من حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين. فوسوس لهما الشيطان ليبدى لهما ما ووري عنهما من سوءاتهما وقال ما نهاكما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين. وقاسمهما إنى لكما من الناصحين. فدلاهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وناداهما ربهما ألم أنهكما عن تلكما الشجرة وأقل لكما إن الشيطان لكما عدو مبين» (١٩ ـ ٢٢ الأعراف). وما ورد فى الرواية موازٍ لذلك ـ مع مراعاة الفارق فى المقابلة ـ فهو أن إدريس ذهب إلى أخيه أدهم يرجوه أن يطلع له على نصيبه فى التركة، الحجة، ليطمئن على مستقبله ومستقبل ابنته بعدما طرده أبوهم الجبلاوى «فتطلع إليه أدهم باهتمام وتساءل: قل يا أخى ما رجاؤك؟.. فأدنى إدريس رأسه من أخيه كأنما يخشى أن تسمعه الجدران وقال: أريد أن أطمئن على مستقبلى بعد أن خسرت حاضرى، سأكون أبًا مثلك، فما مصير ذريتى؟ (أدهم): ستجدنى رهن إشارتك فى كل ما أستطيع.. فربت إدريس كتف أدهم بامتنان وقال: أريد أن أعرف هل حرمنى أبى حقى فى الميراث؟» ثم عرض أدهم رجاء أخيه على زوجته أميمة، فشجعته أن يفعل بدافع الاطلاع على نصيبهما هما الآخران فى التركة: «إنك تهتمين بنفسك لا بإدريس.. فهزت رأسها كأنما تزيح عنه نقاب المكر وقالت: من حقى أن أهتم بنفسى، معنى هذا أن أهتم بك وبما فى بطنى..».

فإبليس فى القالب هو من أغوى آدم وحواء على ارتكاب المعصية بدافع وحيد هو الانتقام الذى مبعثه الحقد، وهو موقن تمامًا أن ذلك الانتقام سيتحقق فى احتمال واحد هو عقاب الله لهما، والذى كان الطرد من الجنة لتأكده أن الله مطلع على ما سيفعلان دون أن تكون له منفعة ظاهرة غير هذا الدافع الخفى. أما إدريس فى الرواية فقد رجا أدهم أخاه وهو يطمئن مخاوفه أن ذلك الفعل لن يغضب أباهما وإن كان يرجو أن يحدث ذلك الغضب بالفعل.. فدوافع إدريس على تحريض أدهم على الاطلاع على الحجة هنا مزدوجة لعدم تأكده من الاحتمال الذى سيقع، فإما أن ينجز أدهم المهمة دون أن يُمسك به أبوه، فيستفيد إدريس من ذلك بمعرفة موقفه من التركة، وإما أن يفشل أدهم فى إتمام المهمة وفى هذه الحالة سيناله العقاب أى عقاب.. وبذلك يكون قد انتقم لنفسه بدرجة ما. أما وما حدث كان الطرد لأدهم فذلك ما شفى حقده على أخيه وجعله سعيدًا «كان إدريس يضحك فى سخرية وشماتة حتى ذهل أدهم وأميمة فوقفا يحملقان فيه»! فما يلاحظ أن الحدث الروائى يوازى القالب، وقد يتشابه معه من بعيد، لكنه لا يرويه أو يعيده وهذا هو الأساس وعلى ذلك مثال آخر:

كان سبب طرد إبليس من رحمة الله وخروجه مما كان فيه، أنه عصى الله سبحانه ورفض أن يطيع الأمر بالسجود لآدم كبقية الملائكة استكبارًا «ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين. قال ما منعك ألا تسجد إذ أمرتك. قال أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين. قال فاهبط منها فما يكون لك أن تتكبر فيها فاخرج إنك من الصاغرين» (الأعراف ١١ ـ ١٣).

والسبب الذى من أجله طرد الجبلاوى ابنه إدريس، كانت وقاحته وتهجمه الشائن على حقيقة منزلة أبيه وتماديه فى إلحاق البذاءة فى كل ما يمسه، فالمشابهة بين إدريس تقتصر على حادث الطرد الذى تعرض له كل منهما، مع فارق القياس الضخم بينهما والذى يجعلهما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جد مختلفين ليس - فقط - فى الدوافع التى شكلت ردود أفعال كل منهما، ولكن - أيضًا - فى حادث الطرد نفسه.

فالذى صدر من الله لجميع الملائكة وإبليس أحدهم، كان أمرًا بالسجود ولقد رفض إبليس إطاعته بدافع، إحساسه العنصرى الذى مبعثه الحقد، لما كان يتمتع به من منزلة عالية عند الله على سائر الملائكة.وهذا ما جعله يرفض استكبارًا فى الأساس.. والذى صدر من الجبلاوى كان عرضًا بالتنازل عن إدارة الوقف وأمرًا فى ذات الوقت لكن لأدهم، ابنه الأصغر، أن ينوب عنه فى إدارة الوقف تحت إشرافه وذلك لصلاحيته للقيام بهذا العمل «أدهم على دراية بطباع المستأجرين ويعرف أكثرهم، ثم أنه على علم بالكتابة والحساب» وقد تمرد إدريس على عرض أبيه فى الأمر الذى صدر لأخيه أدهم بدافع إحساسه بالغبن والظلم والإجحاف لحقه الذى يراه طبيعيًا، لاسيما فى إطار العرف الاجتماعى الذى يشكل قناعاته ويفكر به، والذى يجعل للابن الأكبر منزلة تميزه وتجعل له أسبقية فى نيل الحقوق، وهذا مادعاه أن يرد على أبيه وحرارة غضبه آخذة فى الارتفاع: «للأخ الأكبر حقوق لا تهضم إلا لسبب..».

وكذلك جاء طرد الله إبليس بسبب معصيته، ثم فى مرحلة واحدة أعقبت صدور الحكم من الله كما يظهر فى الآيتين الكريمتين السابقتين، أما طرد الجبلاوى لابنه إدريس فحدث بعد استنفاد عدة محاولات على هذا النحو:

جمع الجبلاوى أولاده وعرض عليهم ماأراد أن يقول: «أرى من المستحسن أن يقوم غيرى بإدارة الوقف.. وقد وقع اختيارى على أخيكم أدهم ليدير الوقف تحت إشرافى.. لهذا دعوتكم». لم يتكلم من الأبناء إلا إدريس: «لكن يا أبى.. لكننى الأخ الأكبر.. للأخ الأكبر حقوق لا تهضم إلا لسبب «فحدجه الرجل (الجبلاوى) بنظرة طويلة كأنما يمنحه فرصة طيبة لتدبر أمره وقال: أؤكد لكم أنى راعيت فى اختيارى مصلحة الجميع..»، وهذه كانت المرحلة الأولى وقد أعطاه الجبلاوى الفرصة لمراجعة ما قال والتخلى عنه.. لكن إدريس لم يرجع عن ما قال وبدا فى الوقاحة تأكيدًا لتمرده: «إنى وأشقائى أبناء هانم من خيرة النساء أما هذا (أدهم) فابن جارية سوداء.. وهو أصغرنا أيضًا، فدلنى على سبب يرجُحنى به إلا أن يكون زماننا زمان الخدم والعبيد»، لوح الجبلاوى بيده قائلاً بنبرات الوعيد: تأدب يا إدريس.. اقطع لسانك رحمة بنفسك يا جاهل». وهذه كانت مرحلة ثانية اكتفى فيها الجبلاوى بأن يظهر غضبه ووعيده ليرهب إدريس فيراجع نفسه ويعود. لكن إدريس زاد من تهجمه الوقح إمعانًا فى الرفض والتمرد: «ما أهون الأبوة عليك. خُلقت فتوة جبارًا فلم تعرف إلا أن تكون فتوة جبارًا، ونحن أبناءك تعاملنا كما تعامل ضحاياك العديدين..». ويستمر مواصلاً الصياح والضجيج «لن ترعبنى، أنت تعلم أننى لا أرتعب وأنك إذا أردت أن ترفع ابن الجارية علىَّ فلن أسمعك لحن السمع والطاعة» واقترب الجبلاوى خطوتين فى بطء كالتوثب، وقال بصوت منخفض وقد أنذرت أساريره المنقبضة بالشر: اقطع لسانك!.. ألا تدرك عاقبة التحدى يا ملعون؟».

وهذه تأتى كمرحلة ثالثة، أمهله الجبلاوى فيها فرصة أن يعود عما قال، لكنه يواصل صياحه آخذًا فى إهانة أبيه وتسفيهه: «الملعون حقًا هو ابن الجارية.. إنك

تبغضني، لم أكن أعلم هذا، ولكنك تبغضني دون ريب، لعل الجارية هي التي بغضتنا إليك، سيد الخلاء وصاحب الأوقاف والفتوة الرهيب،ولكن الجارية استطاعت أن تعبث بك، وغدًا يتحدث الناس عنك بكل عجيبة يا سيد الخلاء». فعلت نبرات الرجل (الجبلاوى) واخشوشنت وهو يقول: «إنها زوجتي يا عربيد، فتأدب، وإلا سويت بك الأرض.. قلت لك اقطع لسانك يا ملعون». وهذه مرحلة رابعة لم يذهب فيها الجبلاوى إلى طرده، رغم الإهانة التي صدرت عن إدريس الذى راح يمعن فى التمرد قائلاً: «لا تسبني من أجل أدهم، طوب الأرض يأبى ذلك ويلعنه، وقرارك الغريب سيجعلنا أحدوثة الأحياء والحوارى..»، فصاح الجبلاوى بصوت صك الأسماع فى الحديقة والحريم: «أغرب عن وجهي..». وهذه مرحلة خامسة سيطر فيها الجبلاوى على انفعالاته المتفجرة، وإراد رغمها أن يُعطى لابنه الفرصة ـ مازال ـ فى العودة ولكن إدريس استمر فى تمرده وخطئه متحديًا: «هذا بيتي، فيه أمي وهي سيدته دون منازع» وهذه كانت المرحلة الأخيرة، ونقطة اللاعودة بالنسبة للجبلاوى الذى لم يكتف بطرد إدريس من البيت وإنما التبرؤ من بنوته أيضًا: ولن تُرى فيه بعد اليوم، وإلى الأبد.. لا أنت ابني ولا أنا أبوك، ولا هذا البيت بيتك.. ولا أم لك فيه ولا أخ ولا تابع، أمامك الأرض الواسعة فاذهب مصحوبًا بغضبي ولعنتي، وستعلمك الأيام حقيقة قدرك وأنت تهيم على وجهك محرومًا من عطفي ورعايتي!»، فضرب إدريس البساط الفارسي بقدمه وصاح: هذا بيتي ولن أغادره.. فانقضّ عليه الأب قبل أن يتقيه، وقبض على منكبه بقبضة كالمعصرة، ودفعه أمامه والآخر يتراجع متقهقرًا، فعبرا باب السلاملك، وهبطا السلم وإدريس يتعثر، ثم اخترق به ممرًا تكتنفه شجريات الورد والحناء مفروشًا بالياسمين حتى البوابة الكبرى فدفعه خارجًا وأغلق الباب. وصاح بصوت سمعه كل من يقيم فى البيت: الهلاك لمن يسمح له بالعودة أو يعينه عليها.. ورفع رأسه صوب نوافذ الحريم المغلقة وصاح مرة أخرى: وطالقة ثلاثًا من تجترىء على هذا..».. ومما تقدم يتضح أن الفارق بين إدريس وإبليس ضخم وشاسع، مما يستحيل معه أن يكون الاثنان نفس الشيء. ومع تأمل مستوى الاعتقاد الذى يتحرك به شخوص الرواية، نجد أن لإبليس وجودًا مستقلاً عن إدريس كمحرض على ارتكاب أعمال الشر. أما إدريس فى الرواية فله طبيعة بشرية وإليه عن طريق ابنته «هند» التى تزوج بها ابن عمها «قدرى». ينتسب جزء من أحفاد الجبلاوى الذين شكلوا الامتداد الزمنى للعائلة مع الطفلين الآخرين اللذين أنجبهما أدهم وأميمة.

وتستمر هذه الفروق بين القالب والحدث الروائى، بمثل الدرجة فى الراوية على امتدادها وهو ما قد يضع أيدينا على بعض مايكون قد سبب الالتباس الذى على أساسه فهمت الرواية فهمًا خاطئًا.

وإجمالاً فبنية الرواية المطروحة فى تصور المؤلف، هى ما اقتضت عليه فى الأساس فرض الهيكل الخارجى الذى يحتويه، هو ما دعا المؤلف بالضرورة أن يشكل قالبه المستعار على نحو مناسب تمامًا لذلك. وهذا ما أخرج القالب مشتملاً على أبرز اللقطات من تاريخ الإنسان فى ارتباطه بالدين المرسل من السماء فى معتقده، مقتصرًا بذلك عن استعارة تاريخ الإنسان كله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واستعارة القالب كانت لغرض فنى على نحو معين، وطبيعة هذا الغرض فرضت على المؤلف أن يستعمله مفرغًا دون أن يقترب بأى درجة من مضمونه الحقيقى، الثابت والمعروف وهو ما يجعل أى احتمالات ظنية تعتبر المؤلف قد أساء إلى هذا المضمون تأويلاً لا معنى له، لا يمكن قبوله - فى المقابل - على هذا الأساس الذى تقوم عليه الرواية بالفعل.

حتى هذا القالب التاريخى المستعار لا يمكن لأحد أن يراجع المولف فيه، لأنه لم يؤرخ وهذا ما لا يجعله مقيدًا بضرورات معينة فى إثبات وتحرى ما حدث على وجه الدقة كالمؤرخين، وإنما كان يكتب عملاً فنيًا له طبيعة ترتكز على أصول معينة.. وهو ما لا يعطى أحدًا الحق فى أن يحاسبه على إيراده القالب على النحو الذى خرج به وتشكل فى النهاية. فهو قد تأثر به فى حدود المعلومات المتاحة عنه فى أكثر من رواية مختلفة وغير متطابقة، وتأثره هذا فى العمل لا يعنى على وجه القطع أنه هكذا مؤمن به على نحو ما جاء، كما اعتبره البعض كذلك!.

الرمز:

الرمز من الأدوات الداخلية فى بنية الرواية ويستخدم فى إطار الإيحاء إلى المتلقى بمضمون معين. ويؤدى وظيفته هذه كاملة فى الأعمال الروائية ذات البناء التقليدى المستلهمة مباشرة من واقع الحياة.. وقد يتأثر دوره أو يتقلص فى أداء مهمته تلك فى الأعمال الروائية التى تستعير قالبًا آخر غير مادتها الأساسية فى بنائها.. كرواية أولاد حارتنا، التى لم يقم فيها الرمز بأداء وظيفته الإيحائية من داخل المادة الفعلية للرواية بدرجة كاملة؛ لتقيده بإيحاءات القالب المستعار وسقوطه فى مدى تأثيرها، وهذا بدوره خلق درجة من الصعوبة لدى المتلقى فى تجريده وتلقيه بموضوعية فى نطاق مهمته الطبيعية داخل بنية الرواية.

وعلى ذلك نشأت - أو قد تنشأ - لدى المتلقى حالة من الالتباس فى الاستيعاب من جراء التداخل بين إيحاءات القالب وإيحاءات الرمز من داخل مادة الرواية. وبنشوء هذه الحالة ثمة سؤال يطرح نفسه: من المسئول عن تحديد إيحاء الرمز فى الفهم النهائى الذى يتلقاه المتلقى؟.. أهو المؤلف أم المتلقى؟.. إنه المتلقى - بلاشك - لأن المؤلف لم يكشف عن أى مدلول مباشر داخل الرواية.. ومن ثم ففهم المتلقى لإيحاء الرمز فهم خاص به من نتاج تأويله الذاتى، ومن ذلك لا يمكن اعتبار فهم المتلقى أو قبوله على أساس أنه المعادل الذى يكافىء قصد المؤلف (المضمون).

وهذه القناعة - التى توفرت لدينا من إجابة السؤال - تقودنا إلى مناقشة جزء آخر من الفهم الشائع الذى أقحم غصبًا على مضمون الرواية دون أساس فعلى يبرر ذلك.. يقوم هذا الفهم على اعتبار أن المؤلف استحضر الله تقدس بذاته وأسمائه وصفاته - من خلال الرمز وجسده فى بنية الرواية فى شخصية الجبلاوى..!

وقبل الدخول فى محاولة إثبات خطأ هذا الفهم، ينبغى الانتباه إلى ملاحظة مهمة هى: أن المؤلف بصفة عامة تقتصر مسؤوليته على الاعتقاد الخاص بشخصيات الرواية واعتباراتهم داخلها فقط، دون أن تشمل - قطعًا - الاعتقاد والاعتبارات التى تنطبع لدى المتلقى عن هذه الشخصيات وتتأثر بتأويلاته الخاصة.

وعلى ذلك فلو فحصنا حقيقة الجبلاوى من خلال ملامح شخصيته الموجود بها فى بنية الرواية، ومن خلال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملامح شخصيته الموجودة بها فى بنية الرواية، ومن خلال اعتبارات شخصيات الرواية له، ماذا نجده؟ إنه يحمل شخصية الرجل الشرقى مجتمعنا بما يتسم من حدة فى الطباع وصرامة فى التعامل، واعتداد بما يقول ويتلفظ، خاصة فى وسط أسرته.. التى تعد منطقة خاصة به، يحقق فيها كيانه ويشعر به، لكن من خلال التسلط فى معظم حالاته.. يفرض ما يقول بدرجة الأمر الذى يُوجب الطاعة والتنفيذ، دون أن يسمح لمن تضرر بالأمر - ابنه إدريس - أن يعرب عن رأيه أو يراجع الأمر على أساس هذه القناعة. «هذه إرادتى وما عليك إلا السمع والطاعة» التى يتصرف - دائمًا - من داخلها، حتى لو انتهى به تعصبه إلى طرد ابنه - الذى خرج هو الآخر عن دائرة الاحترام! - من كنف رعايته.. وأن يتبرأ من بنوته تمامًا «لا أنت ابنى ولا أنا أبوك ولا هذا البيت بيتك، ولا أم لك فيه ولا أخ ولا تابع...» ولا يكتفى بذلك وإنما يهدد بالهلاك كل من يسمح له بالعودة أو يعينه عليها، ويتوعد أمه بالتطليق ثلاثًا إنى اجترات هى الأخرى وأقدمت على الفعل نفسه الذى هدد به الآخرين..!

وشخوص الرواية يعتبرون الجبلاوى جدًا لهم، ووالدًا لآبائهم عاش وعمّر بينهم إلى أن تسبب أحد أحفاده فى موته دون قصد، فحزنوا عليه وقبروه فى مسجد داخل بيته الكبير، فالجبلاوى ليس إلا جدهم نسبًا ووراثة،وهم بشر يعيشون فى الحياة على أساس بشريتهم ولا شىء آخر، وهذا ما يفهم بجلاء داخل سياق الرواية.

كما أن مستوى اعتقاد الشخوص فى الرواية يظهر أنهم يؤمنون بالله، بانفصال تام عن شخصية الجبلاوى تلك. يومنون به فى إفصاح كامل، كقوة جبارة تعلو وتسيطر على كل شىء فى الوجود. نجد ذلك واضحًا من مستوى اعتقاد أدهم فى المشهد الذى تلا أحداث زواجه من فتاته أميمة، وجد أدهم فى أميمة سعادة لم يعرفها من قبل. ولبساطته أعلن عن سعادته بأقواله وأحواله حتى تندر به إخوته. وعند ختام كل صلاة كان يبسط يديه هاتفًا: الحمد لله لصاحب المنن، على رضى أبى (الجبلاوى)،الحمد له، على حب زوجتى، الحمد له على المنزلة التى أحظى بها دون من هم أجدر منى بها، الحمد له على الحديقة والناى الرفيق، الحمد لله».ونجد مستوى الاعتقاد نفسه عند جبل عندما قابل جده الجبلاوى، وهو يجوس الخلاء عند البيت الكبير،وهو يقول له: «الحمد لرب السماوات على أنك ما زلت تتمتع بصحتك». وعند قاسم فى أعقاب ما تغلب على الفتوات فى الجولة الأخيرة، وصادق يخاطبه: «انتصرت، نصرك الله، إن جدنا لا يخطىء فى اختياره ولن تسمع حارتنا العويل بعد اليوم».

ويظل هذاالاعتقاد سائدًا وواضحًا بين الشخوص فى كل أرجاء الرواية وعلى امتدادها حتى يموت الجبلاوى فى الجزء الأخيرمنها، والتى توشك فيه على الانتهاء فى المشهد الذى ارتفعت فيه الأصوات وعلا فيه الضجيج، آتيًا من ناحية البيت الكبير، الأمر الذى دفع عرفة مضطربًا أن يسأل أحد المارة: «ماذا جرى يا عم؟ فأجابه دون توقف: لله الأمر، من بعد العمر الطويل مات الجبلاوى»، ثم تتوالى ردود أفعالهم الذاهلة بين قائل «فليرحمه الله» وقائل «لم يمت ناقص عمر» وقائل «يجب قتل الجانى قبل دفن الرجل» وآخر يقول «علينا اللعنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى نهاية الرواية.

تحولت الحجة إلى واقع حياتى لكل شخوص الرواية عبر أجيالها الخمسة، يتمظهر هاجسها فى أفعالهم باستمرار، مستحوذًا على اهتمامهم قبل أى شىء حتى الجبلاوى نفسه.. فهى دائمًا ما تكون سببًا للنزاع بينهم، ثم يكون وصولهم إلى صيغة للتراضى حولها، سببًا لأن ينعموا بفترة قصيرة من السلام والطمأنينة أيضًا.. فهى دائمًا محور الاهتمام لكل شىء فى حياتهم «قلت إن أحدًا لم يره (الجبلاوى) منذ اعتزاله، ولم يكن هذا بذى بال عند اكثر الناس، فلم يهتموا منذ بادىء الأمر إلا بأوقافه وبشروطه العشرة التى كثر القيل والقال عنها ومن هنا ولد النزاع فى حارتنا منذ ولدت، ومضى خطره يستفحل بتعاقب الأجيال حتى اليوم والغد».

والجبلاوى لم يكشف عمًا تحويه الحجة إلا مرة واحدة، لحظة صفح عن ابنه أدهم وسامحه على أخطائه ووعده بأن «سيكون الوقف لذريتك». ورغم هذا الوعد الذى قطعه على نفسه أمام أدهم فإنه لم يحققه تمامًا إلا فى زمن قاسم الذى أوعز له عن طريق خادمه قنديل، أن جميع أولاد الحارة أحفاده على السواء وأن الوقف ميراثهم على قدم المساواة وأن الفتونة شر يجب أن يذهب وأن الحارة يجب أن تصير امتدادًا للبيت الكبير»، وقبل قاسم كان الجبلاوى يوعز لواحد من أحفاده، يختاره أن يحقق العدل بالفرع الذى ينتسب إليه دون بقية الحارة، كإيعازه لجبل «أنت يا جبل ممن يركن إليهم، وأى ذلك أنك هجرت النعيم غضبًا لأسرتك المظلومة وما أسرتك إلا أسرتى، وهم لهم فى وقفى حق يجب أن يأخذوه، ولهم كرامة يجب أن تصان وحياة يجب أن تكون جميلة. فسألته (جبل) فى فورة حماسة أضاءت الظلام: «وكيف السبيل إلى ذلك فقال بالقوة تهزمون البغى وتأخذون الحق وتحيون الحياة الطيبة، فهتفت من أعماق قلبى: سنكون أقوياء فقال: وسيكون النجاح حليفك».

فالسؤال الذى من إجابته تشكل سلوك الجبلاوى على نحو ما ظهر سؤال يطرح نفسه: لماذا لم يكن تحفيز الجبلاوى أحفاده على تحقيق العدل بينهم عامًا يشملهم جميعًا فى كل محاولة بدل أن ينحسر فى فرع دون آخر! خاصة وأن هذا السلوك المطبوع بتركيبته النفسية المعقدة، كان سببًا فى أن تعيش الحارة عهودًا وحقبًا من العسف والطغيان من قبل مدير الوقف على أيدى الفتوات..!

ويأتى تبرؤ الجبلاوى من بنوة ابنه إدريس .. «لا أنت ابنى ولا أنا أبوك ولا هذا البيت بيتك.. ولا أم لك فيه ولا أخ ولا تابع. أمامك الأرض الواسعة فاذهب مصحوبًا بغضبى ولعنتى وستعلمك الأيام حقيقة قدرك وأنت تهيم على وجهك محرومًا من عطفى ورعايتى!» - كعنصر من أهم العناصر التفسيرية المتطورة والممتدة داخل الرواية التى تشرح السلوك التمييزى للجبلاوى بين أحفاده فى الحلقة الأولى والثانية، لعلمه أن إدريس كان يسهم بنسب فى شجرة الأحفاد المنتسبين إلى الجبلاوى عن طريق ابنته «هند» التى فرت من إدريس خشية العقاب، ثم عادت بعد فترة متزوجة من «قدرى» ابن عمها أدهم.

فالجبلاوى لطباعه الغريبة لم يغفر لابنه خطأه بالإهانة، وإدريس كان يعرف ذلك «فاعلم أن أبانا يغفر

كل شيء إلا أن يهينه أحد، لن يعفو عنى أبوك بعدما كان ولا أمل لى فى العودة إلى البيت». ورغم دراية إدريس بطباع أبيه إلا أنه لم يكن يحيط بها كاملة... فحداه الأمل وساوره الشك فى أن يكون أبوه قد خصص له نصيبًا فى التركة، وهو ما حاول أن يتأكد منه عن طريق أدهم.. لكن دخيلة الجبلاوى كانت تنفعل بشيء آخر.. لم يبلغه إدريس فى ظنونه: إن الجبلاوى سيمعن فى العقاب إلى أن يشمل إدريس وأحفاده، وهى الحقيقة التى حدثت بالفعل..! وقد توقعها قدرى زوج هند بنت إدريس وحفيد الجبلاوى «أسمحت (يخاطب الجبلاوى) بأن نرثك أم ستعاقبنا فى موتك كما عاقبتنا فى حياتك؟»!.

والمؤلف بهذه الحكاية يريد أن يواجهنا بحقيقة مفادها، أن التسلط نابع من داخلنا وليس طارئًا على حياتنا وهو موجود ومستمر بجذوره المتغلغلة فى كياننا بالفعل، وإذا ما أردنا صادقين أن نتغير وأن نعدل من طباعنا إزاء التسلط المستوطن داخلها، فينبغى أن نبدأ من الداخل لأنه المنبع، واضعين فى الاعتبار أن ذلك سيستغرق وقتًا، سيتحدد بجهدنا المبذول فى التغيير... لكن استغراق الجبلاوى لجيلين من أحفاده ليحقق بينهم العدل كما ينبغى طبقًا لحقيقته، يجعلنا نتساءل كم سنستغرق نحن - لو بدأنا - لنبرأ بذواتنا ومجتمعنا وحياتنامن هذا الداء؟

قريبًا من المضمون:

إذا كان هناك شخص مايقيم فى موقع معين، فإن مدى رؤيته لما حوله يتحدد بقدرته على الإبصار.. حيث تكون المساحة التى يطالها شعاع بصره من ثم محدودة.. قد تتاح له قدرة التطلع الدقيق والمفصل لتكوين هذه المساحة المادية. لكن رؤيته ستكون مقتصرة، رغم ذلك على كشف جزء معين يتحدد بزاوية نظره وموقعه.. وإذا أراد هذا الشخص أن يتطلع ويكشف الموقع بكليته فإن عليه حينئذ أن يغادر مكانه على أرض الموقع ويصعد إلى ارتفاع مناسب يمكنه من الرؤية الكاملة للموقع، وفى هذه الحالة - أيضًا - لن تتوفر لديه دقة وتفصيل الرؤية فى الحالة الأولى.إذن ماذا فعل الأستاذ **نجيب محفوظ** بنا فى رواية أولاد حارتنا مقارنة بهذا الشخص؟!... لم يفعل شيئًا.. غير أنه منحنا ميزات الشخص السالف فى حالته الثانية مع استقرارنا بالفعل فى أماكننا الأصلية، دون مغادرتها، ويكون بذلك قد منحنا الحالتين معًا، من أسفل ومن أعلى.. من الداخل ومن الخارج بتعميقه إدراكنا للذات خلالهما. لقد جعلنا نطل على أنفسنا من ارتفاع مناسب، مكنّنا من المطالعة الكلية لجغرافية مجتمعنا وتباينه الحياتى، ونحن نعايشه آنيًا بأفعالنا وسلوكياتنا وأفكارنا.. أدخل تجارب الماضى الذى لم نعشه إلى حاضرنا المعيش فى إخصاب صائب أثمر إخبارنا عن حقيقة أفعالنا بمثل الكيفية التى تنبع وتتم بها - من أين ورثنا قوالب أفعالنا وكيف كان ذلك؟ - فى توقع أن يحفزنا هذا الإمداد الذى زودنا به عن الذات، على تأمل منابع أفعالنا بالأفكار المرتبطة بها وفحصها وتعديلها بعد استخراج ماهو كامن فيها من راسب سلبى.

لقد أضاف إلى تجاربنا الذاتية، معاينة العبرة الممتدة والثابتة إلى الآن ذات الأشكال المتغيرة لتفاعل الثنائى (الإنسان - السلطة) فى مجتمعنا من قديم. كشف لنا طبيعة النموذج الذى يتسلط ويقهر ويستغل، وطبيعة النموذج الآخر الذى يستكين ويرضخ ويؤثر القناعة بضروراته ويسعى إلى تحقيقها. إنها أرسخ ملامح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكويننا الذاتى الفردى والجماعى الفاعل الآن: معاناة شديدة من التسلط والقهر، وممارسة لهما فى ذات الوقت!

ربما تكون ذاتية المؤلف فى الرواية، وهى ما لا تكاد تبين فى بنيتها مباشرة وإن برزت ضمن الإيحاء العام ممثلة فى إيمائه ضمنيًا إلى أنماط سياسية معينة، عاصرها أو عايشها، بلغت فيها أجواء القهر المفروضة على الناس أن يصبحوا، مثل أهل الحارة الذين اعتادوا أن يشتروا السلامة بالإتاوة، والأمن بالخضوع والمهانة، ولاحقتهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة فى القول أو فى الفعل، بل الخاطرة تخطر فيشى بها الوجه! محددًا موقفه منها بهجائها داخل الرواية، كتعبير عن رفضه لوقوعها على نحو ما كانت، فى إطار هجائه لما يكرر هذه الأوضاع القهرية عبر التجربة التاريخية.. إنه يرفض هذه الممارسات التى تقمع وتضغط بوحشية على الكيان الإنسانى، وتشوهه بوضعه تحت شروط غير طبيعية وغير صالحة لبقائه واستمراره.. ويرفض بقناعة ثابتة وعامة، القهر كناتج للتسلط بصوره وأشكاله المتعددة، من احتكار للسلطة وطغيان واستبداد وظلم اجتماعى وتوهم لامتلاك الحقيقة، ومواجهة الفعل الإنسانى الطبيعى بممارسة العنف ضده بهدف منعه وقمعه، واستذلاله وقهره..! تلك الأشكال السلطوية التى تحيل المكان إلى بيئة منفرة طاردة، لساكنيها كفرار (قدرى)، و(هند) و(جبل) و(شافعى) و(عبده) و(رفاعة) و(قاسم) و(عرفة)، هربًا من فتك الفتوات وسطوتهم على الحارة.

لقد أوحى زهاء الثلاث مرات أن التسلط والقهر لا يتقلصان إلى حجميهما الطبيعيين، إلا فى الأوقات التى يحل فيها العدل ويسود، كمعيار للتعامل بين الأفراد فى الحارة فى كل مستويات تعاملهم، بواسطة أشخاص كجبل ورفاعة وقاسم، هذا العدل الذى تعزز الأديان وجوده فى أفعال الأفراد وتحققه عن طريقهم فى الحياة وقتما يتمسكون بها فى ممارساتهم. إنها أوقات بدأت وانقضت سريعًا فى تاريخ الحارة، لكن وجودها ضمن تياره، يثبت أن الأمل فى تكرار تحقيقها جائز وليس بمستحيل، وُجد فى الماضى رجال أمثال جبل ورفاعة وقاسم، فماذا يمنع أن يجىء أمثالهم فى المستقبل؟

وينطلق من كل ذلك إلى تحريضنا على محاولة تحقيق العدل المنوط بالتزامنا بأداء أدوارنا التى تحول دون بقاء القيم أسيرة فى حوزة التسلط، يستعملها فى إطار تكريس واقعه، كما فعل تمامًا قدرى مدير الوقف بأن جعل من عرفة الذى كانت الآمال معقودة حوله لتخليص الحارة من آلامها عن طريق ابتكاراته وسحره وفتوته سلاحه زجاجة بدلاً من النبوت، هادفًا من وراء ذلك إلى تسخيره كأداة للتسلط يستبدل بها الفتوات الذين انقضى زمنهم.. كما واجهته عواطف زوجته قائلة: «اليوم تفاجئنا بخطة جديدة سنصبح بها آلة رهيبة لاستذلال حارتنا.. آلة لا يمكن أن تقاوم ولا أن تبيد وإن جاز أن يقاوم فتوة أو يقتل»، بعد أن كانت مقتنعة به من قبل كمحقق «لأمل حارتنا فى الخلاص والكمال»!

الرواية مصادرة بالفهم الخطأ:

إذا كان من حق المرء أن يبدى رأيًا فيما يقوله الآخر، فإنه يكون من الخطأ أن يعتقد أن فهمه الخاص قد أحاط كاملاً بحقيقة ما قيل، و بالأخص إذا كانت أقوى الاحتمالات لديه أن يتحول هذا الفهم إلى أفكار تستقر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

براسه، وتصدر على أساسها مواقفه وتتشكل إزاء هذا الآخر فيما بعد... قد يكون من حقه أن يحتفظ بهذا الرأى لو أنه آثر ذلك، لكن هذا الحق يعنى فى المقابل - أيضًا - ألا يحاول فرضه على اعتبار أنه الحقيقة الخالصة.

من بعض منطقية القناعة السابقة أستطيع أن أقول: إنه حق لكل من قرأ رواية أولاد حارتنا ومن سيقرؤها فيما بعد، فردًا أكان أم مؤسسة، أن يكون له رأى وانطباع خاص عن الرواية... ومن يريد أن يصدر عليها حكمًا بهدف تشكيل موقف إزاءها فذلك شأنه أيضًا، لكنه ملزم فى هذه الحالة بالمعايير التى تتفق وطبيعة الرواية فى خصوصيتها كأداة للتعبير عما يريده الإنسان فى إطار المنطقية المفروضة على أى شخص يبحث عن الحقيقة فى أى اتجاه، والمحددة بضرورة التزامه ثلاثة أمور. أولها أن يتجرد متلقيها من كل العوامل التى قد تؤثر على وصوله الطبيعى إليها. وثانيها أن يمتلك الأداة والوسيلة المناسبة للبحث والتنقيب. وثالثها أن يعلن ما وجد بالفعل كما عثر عليه.

هذه المنطقية التى على إثرها فى مقدورى أن أقول: إن إصدار أى حكم على الرواية من قبل أى فرد أو مؤسسة، يتطلب الإلزام بالتخلص من كل الانطباعات المسبقة، التى قد تحول والحقيقة وفى مقدمة ذلك تنحية أى افتراضات مسبقة بسوء أو حسن النية وإزاحة افتراض سوء النية بالأخص لكمونه التقليدى فى الأجواء التى نعايشها..! وضرورة أن تتوافر فى الأداة التى يفحص بها محتوى الرواية، معايير النقد الأدبى لكونها جنسًا أدبيًا فى الأساس. وعليه بعد ذلك أن يعلن ما وجد بالفعل داخل الرواية كما عثر عليه. هكذا فاتصالنا بالحقيقة ينبغى أن يحدث بحسب ما تكون لا بحسب ما يعتبرها الأشخاص كما تبدو لهم متأثرة بتركيبتهم النفسية وقناعاتهم الفكرية!

ومن ذلك فلأى مؤسسة موجودة فى المجتمع تمارس دورًا فى حياتنا، وللأزهر الشريف الحق فى أن يعلن آراءه عن الرواية، انطلاقًا من دوره الحيوى والفعال والضرورى فى المحافظة على اعتقاد المجتمع.. هذا الدور الذى نتفهمه ونقدره جميعًا كأفراد فى المجتمع، ويقدره الأستاذ **نجيب محفوظ** بالدرجة التى جعلته يحترم رأى الأزهر الشريف فيما أعلن عن الرواية، على الرغم من رفضه وعدم رضائه عن النتيجة التى ترتبت عليه، والتى كانت قرارًا بمصادرة الرواية وحظر نشرها وتداولها داخل مصر..! هذا الاحترام نفسه الذى جدده فى أعقاب فوزه بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ قائلاً: لن أسمح بالنشر إلا بموافقة الأزهر الشريف أو عدم اعتراضه.

ولأهمية رأى الأزهر الشريف بالنسبة للرواية على نحو ما كان من قرار المصادرة، الذى ما زال ساريًا ما يقرب من أربعين عامًا الآن، منذ أن نشرت فى الأهرام فى سبتمبر ١٩٥٩. أجد لى بعض الحق فى طرح هذا التساؤل عن المعايير التى حاكم بها علماء الأزهر الأجلاء الرواية.. هل التزموا فى الحكم معايير النقد الأدبى؟ أم حاكموها بمعايير الآراء الاعتقادية والفلسفية والفكرية والسياسية الثابتة؟!

أدعو علماء الأزهر الشريف، بعد كل هذه المدة، أن يراجعوا توصيتهم السابقة بحظر النشر وتطبيق قرار المصادرة على الرواية.. أدعوهم إلى قراءتها قراءة أدبية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا قراءة فكرية أولاً وأخيرًا فالدلالة التى نصل إليها فى الرواية نحصل عليها عن طريق الإيحاء لا المعنى الثابت المباشر الذى نجده محدد الدلالة فكريًا، لشخص ما يستعرض رأيه فى قضية معينة فى مقال.

وفهمنا للرواية - من هنا - ينبغى أن يكون فى إطار دلالتها الأدبية، لا فى إطار آخر لا ينسجم وطبيعتها كمثل لفظة «الطواف» التى وردت فى تعبير المؤلف، وكم دفعنى ذاك إلى الطواف ببيته الكبير لعلى أفوز بنظرة منه، لكن دون جدوى، الطبيعى أن نتلقى دلالتها فى إطار معناها اللغوى الذى يعنى، دار حول شىء، أو دار عليه أو دار به، لا فى إطار المصطلح الدينى لكون الطواف شرعًا هو «الدوران حول الكعبة المشرفة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محيى الدين محسب*

من الأعمال المحظورة

ديوان آية جسيم

قراءة دلالية

هل يمكن أن نقول إن الشعرية المعاصرة تشهد صراعًا يصل بها - كما يقول **ريفاتير** - إلى نقطة تكون فيها القصيدة شكلاً خاليًا من «الرسالة» بمعناها المألوف؛ أى شكلاً بدون مضمون عاطفى أو أخلاقى أو فلسفى؟ (١).

إن ورود مثل هذا السؤال لهو أول ما ينطبع لدى القارئ بعد خروجه من قراءة ديوان (آية جيم) للشاعر **حسن طلب**. وفى ظنى أن مثل هذا الانطباع - شأنه شأن كل حكم انطباعى أولى - لا يحمل فى جوهره مجرد خطأ انفعالى وإنما يحمل - أيضًا - خطرًا فى بُعده المعرفى. ولعل أبين مظاهر الخطر المعرفى فى هذا الانطباع أنه مؤسس على اعتقاد بأن القصيدة يمكن أن تكون مجرد بناء لا يفعل شيئًا أكثر من التجريب مع الأبنية الصوتية، أو الأبنية النحوية للغة؛ أى أنها لا تكون أكثر من «ألعاب جمبازية بالكلمات»(٢). على أن هذا الاعتقاد نفسه مبنى - بدوره - على تصور معرفى للغة يحمل مفارقة لابد أن تسترعى الانتباه. فهو تصور يعود - فى جوهره - إلى نظرية كلاسيكية عتيقة مؤداها أن اللغة وعاء للدلالة، وأن الألفاظ كساء المعانى. ومن ثم فإن اللغة - بهذا التصور - تصبح وسيلة، أو مجرد مطية ينتهى دورها بإيصال مستعملها ووصول متلقيها إلى ما فى الوعاء، أو إلى ما تحت الغطاء، وبالإدراك، وبالوعى. والمفارقة التى أشرنا إلى كمونها، فاللغة فى هذا التصور - ليس لديها في ذاتها ما تصنعه بالعالم فى عمق هذا التصور تتمثل فى أنه على الرغم من كلاسيكيته الموغلة فى ثنائية المفهوم

* أستاذ النقد ووكيل كلية الدراسات العربية، جامعة المنيا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجيمُ جُودْ
الجيمُ تجزِئَةُ الجمادِ إلى جنادِلَ
أَوْ جَلاميدَ
انزلاجُ بالجَّريدِ
على سَجاجيدِ الجَّليدِ
الجيمُ أرْجَحةُ الهجُودْ
الجيمُ تَجهيزُ الجَّحافِلِ والجُّيوشِ
الجيمُ مَجْزرَةُ الجُّنودْ
وَجِنازةٌ خرجَتْ إلى الجَّدث الجَّديدِ
فأزْعجَتْ جُثَثَ الجُّدودْ
الجيمْ تَرجَمةُ الجَّمالِ إلى جلالٍ
والجَّلالِ إلى أَناجِيلَ
اخْتِلاجٌ للخجولِ أو الجَّهولِ
بِوهْجِ ما بينَ الجَّناجِنِ جَالَ
أَوْ بينَ الجَّوانحِ قد يَجولْ

الجيمُ تأْجيلُ الجُّعولْ
الجيمُ تَبجِيلُ الحِجارةِ والعُجولْ
والجيمُ إجبارُ الجِّباهِ على السُّجودْ
فالجيمُ أُحْجِيةُ الوُجودْ

أَجلْ
لا ضَيْرَ فى تَوضيحِ مَضْمونِ القصيدةِ
أَو تَأَوُّلِها
إذا لَمْ يَفْرح الجمهورُ باسْتلهامِها
لم يُفْلِح المُثَقَّفُ الحزْبِىُّ فى اسْتخْدامِها
لَم ينْجَحْ المُتَشاعِرُ الرجْعِىُّ فى اسْتِتمامِها
وَرئيسُ ديوانِ الثَّقافةِ
فِى تَمثُّلِها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأرسطى القديم للمادة والصورة، إلا انه يعاد طرحه - ضمنًا أو تصريحًا - من خلال أنشطة معرفية تدعى لنفسها الحداثة والتقدم؛ فتحكم على نزوع الشعرية المعاصرة نحو رؤية مغايرة لدور اللغة بأنه مجرد «ألعاب جمبازية بالكلمات».

ولقد كان ثمة إحساس لدى **حسن طلب**، أن هناك من سيوجه إلى قصائده مثل هذا التوصيف:

سيقول قوم
إنها آية بينة الافتعال
لأنها ليست سوى استعراض لغوى
لمهارة اللعب (ص ٢٤)

وهو يرد هذا القول من خلال اعتقاد واضح بجمالية اللعب كما أقرها «فلاسفة عظام» على حد تعبيره.

ولعل هذا التنبيه الشعرى يضعنا - بالفعل - أمام تصور مختلف لنظرية اللغة. فالاستخدام اللعبى للغة يتسق مع التحقق الجمالى للعب عمومًا؛ أى أنه ضرب مشروع من ضروب الأنشطة الإنسانية الجمالية، أو لنقل باختصار: إنه ممارسة فنية. وفى سياق استثمار هذا المنطلق الجمالى، فإن اللغة تحقق - بامتياز - وظيفتها الشعرية؛ حيث يحيل الدال إلى ذاته فلا يكون وعاء شيء آخر غير نفسه، أو لنقل بتعبير **حسن طلب** عن (الجيم):

ليس للجيم من مهجةٍ غير مهجتها

ومن خلال هذا التصور فإن **حس طلب** يلح - بشكل ظاهر - على أن يرسخ لدى قارئه جدية ممارسته الشعرية، وخطورة موقفه اللغوى. وهو يستعين لتحقيق ذلك إما بوصف هذه الممارسة بدوال وتعبيرات شائعة فى الخطاب المعرفى مثل:

- هذه نظرية فى الجيم...
- أما من الناحية التاريخية...
- خلاصة الأمر...
- قانون الجيم....

وإما بجعل النص الشعرى يأخذ - فى بعض مواضعه - شكل البحث العلمى؛ فيورد الآراء والافتراضات التى تؤول ممارسته اللغوية، ثم يورد عليها أوجه الحجة المضادة.

تتحول (الجيم) - إذن - إلى لغة، ثم تتحول إلى نظرية لغوية بها ومن خلالها تتأمل الذات كل مناحى الكون: المتعالى المطلق، والنسبى التاريخى. ولأن (الجيم) دالة لا تحيل إلا إلى ذاتها فهى - بامتياز - جوهر شعرى، أو هى الجوهر الشعرى الذى تصبو إليه الشعرية الجديدة حينما لا تريد للغتها أن تكون مطية لغيرها. والشاعر فى إطار هذه النظرية اللغوية لا ينشئ نظرية حول لغة سابقة الوجود. إنه ينشئ النظرية من خلال إنشاء اللغة ذاتها. فـ (آية جيم) - إذن - تدمج بين النظرية والظاهرة.

وعلى صعيد النص الشعرى بدا هذا الدمج من خلال إعلان **حسن طلب** فى بداية الديوان عن عملية إبدال وإحلال بالغة الدلالة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليست العربية منذ الآن، إلا لغة الجيم

وليست الجيم إلا جماع أجروميتها

فالعربية تتحول الآن إلى لغة جديدة، وإلى نظام أجرومى جديد: إلى لغة جيمية، وأجرومية جيمية.

وهنا ينهض ـ تلقائيًا ـ سؤال: وما خصائص هذه اللغة الجيمية كما تجسدها نصوص (آية جيم)؟

ولكى تحاول القراءة أن تقدم إجابة عن هذا السؤال فإنها تبدأ من تفكيك هذا المفتتح التناصى الذى يقتبسه الشاعر من لدن الصوفى الشهير: **(النفرى)** صاحب «المواقف والمخاطبات:

الحرف يسرى حيث القصد

جيم: جنة

جيم: جحيم

وحين نتأمل هذه العبارة فإننا نجدها تثير عددًا من الآفاق الدلالية. فهى ـ أولاً ـ تثير ما فى دالة (الحرف) من استدعاء اشتقاقى لدوال: الانحراف والتحريف والاحتراف والحَرافة، وهى مجموعة اشتقاقية تنهض بدلالات العدول والميل والخروج عن المألوف. ثم إن العبارة ـ ثانيًا ـ تسند إلى الحرف ـ من خلال إسناد الفعل (يسرى) إليه ـ حركية ذاتية فاعلة. ويبقى الازدواج الدلالى فى دالة (يسرى) مثيرًا لاستدعاء وجهىْ هذه الحركية الذاتية: حركية إمضاء السير ليلاً (السرى)، مع ما فى ذلك من استقلال تحقق الحرف بوجود زمانى خاص يقابل تحقق الوجود الإنسانى فى الزمن النهارى، ثم حركية هطول السحابة ـ السارية ـ التى تمارس فعلها الخصوبى ليلاً أيضًا. وحين تنص العبارة ـ ثالثًا ـ على أن غاية هذه الحركة هى (الصد)، فإن شبكة التورية الماثلة فى هذه الدالة (القصد)، تزيد من كثافة الآفاق الدلالية التى تنهض بها هذه العبارة المفتتح بها. فعلى الرغم من أن أقرب ما يتبادر من دلالات هنا أن يكون (القصد) هو دلالة النية والتوجه والاختيار؛ أى أن الحرف يتحرك بالدلالة حسبما يقصد القاصد ـ أقول: على الرغم من ذلك، إلا أن هذا التأويل إما أن يضعنا فى مناقضة واضحة مع المغزى الكلى لنصوص (آية جيم) التى تنطلق من تصور لا يرى اللغة (خادمًا) أو (مطية) أو (وجودًا من الدرجة الثانية)، وإما أن يضعنا ـ على الأقل ـ فى مناقضة مع سياق العبارة نفسها التى بدأت بإسناد الحركة الذاتية إلى الحرف. ومن ثم علينا أن نبحث لدالة (القصد) عن دلالات أخرى تتسق مع المغزى الكلى لنصوص (آية جيم) من ناحية، وسياق العبارة التى وردت فيها من ناحية أخرى. وهنا نجد بين أيدينا الدلالتين الآتيتين: القصد: استقامة الطريق، والقصد: العدل. وبتضفير السياق الدلالى لعبارة التناص على ضوء هذه المعطيات، فإن غاية الحرف/ اللغة التى تقيم نصوص (آية جيم) أجروميتها، هى أنها لا تمضى بحركة ذاتية، ولا تعطى خصوبتها السارية، إلا حيث توجد الاستقامة والعدالة، أو لنقل: حيث يكون ثواب وعقاب: جنة وجحيم.

وهنا ينبثق أمامنا تأويل أول لاختيار الشاعر لـ (جيم) اسمًا للغته الجديدة. إننا لكى ننشد لغة العدالة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلابد من أن نقيم - أولاً - عدالة اللغة. ومن خلال انغماس الشاعر فى كون اللغة وكائناتها، تبدّت له (الجيم) مظهرًا من مظاهر الجور اللغوى حيث إن: (**أعتى أمراض اللغة**) - كما يقول - (**قد أصاب هذا الحرف إصابة بالغة فى الصميم بشكل لم يتعرض له أى حرف آخر من زملائه فى الأبجدية**) (ص ٣١). وفضلاً عن أن هذا القول ينطوى - ضمنًا - على ذلك التصور الصوفى القديم الناهض - مثلاً - من عبارة **ابن عربى** الشهيرة: (الحروف أمم مخاطبون مثلكم...)، فإنه - أيضًا - يصب فى مشروع «العدالة» التى يسرى إليها الحرف/ اللغة الجديدة.

نحن - إذن - أمام مشروع شعرى لإقامة عدالة لغوية يعاد بها ومن خلالها قراءة الوجود والواقع. ومن ثم كان نهوض (الجيم) كائنًا لغويًا تريد الذات الشاعرة أن تعيد له اعتباره وحقوقه السلبية، ومن ثم - أيضًا - كان نهوضه كائنًا استعاريًا تريد من خلاله الذات أن تثبت تعلقها بفكرة العدالة بمغزاها الشامل. وعلى هذين النهوضين/ المحورين ارتكزت نصوص (آية جيم).

ولقد تمثل ذلك فى إعطاء (الجيم) تلك الهيمنة المتجلية فى المادة المعجمية التى تشكلت بها تراكيب النصوص. وهنا يمكن أن نستلفت النظر إلى زاوية لها أهميتها فى المغزى العام لنصوص الديوان؛ وهى أن هذه المادة المعجمية الجيمية قد تشكلت فى نسبتها العظمى من صيغ اسمية إلى ذوات تنتمى إلى أصول لغوية مختلفة، وإلى حقول دلالية تكاد تشمل كل موجودات الوجود. وكأن الرؤية الشعرية هنا تتسق مع فكرة «العدالة» التى انطلقت منها النصوص: فجميع الموجودات لها حق الوجود، ولها حق أن تتجاور. ومن ثم يصبح وجود (الجيم) فى هذه الأسماء كأنه رمز لـ (چين) المساواة بين ذوات العالم:

فأدرج فى السجل:
الثلج اللجين الجؤذر الجعة المزاجُ
الجلّنار النرجس الزرجون جلباب الزواجُ
الجاشريّة واليلنجوج الأرندج والبجاد الحاج
تزجية الشجون الجدجد الدهر السراجُ
الجوخ والديباج واجهة السجنجل والزجاجُ
التدرج الجادى فوج جماعة الحجاج
ثم جميع ما يجرى على المنهاج:
من جير
وجرجير
وجمار
وجميز
وسجد (ص ١٣).

إن الدوال تمضى متجاورة (لنلاحظ المغزى السيميائى فى استبعاد الفواصل بين هذه الدوال المتجاورة، ولنلاحظ كذلك سيميائية كتابة السلسة الأخيرة بشكل رأسى، وكأنها عنقود متدل: التجاور يرسخ حق الجوار، والتدلى العنقودى يرسخ انفتاح الخصوبة والتوالد).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع مضى نصوص الديوان فى هذه القراءة الجيمية للوجود، تتجلى أبعاد تلك الرغبة المهيمنة فى تحقق العدالة. فـ (**الجيم اتجاه لامتزاج بانسجام** - ص ١٨)، والجيم (**تقدس الإنسان، وتعشق العدالة** - ص ٣٨)، و(**الجيم من أجل الجميع** - ص ٨٦). وتصل هيمنة هذه الرغبة مداها حين تأمل الذات الشاعرة أن تزداد (چينات) المساواة من خلال الدعوة إلى أن تكون كل حروف الاسم الواحد (أجيامًا):

فيحدث لأول مرة فى تاريخ اللغات

أن تتوحد الأسماء

بينما تتمايز المسميات (ص ٥٦).

ولكى لا يظن ظان أن الرؤية هنا تنزلق إلى مسار رومانسى ساذج، فإن قانون (الانسجام الجيمى) الذى تطرحه نصوص ديوان (آية جيم) يمر عبر بوابة رؤية جدلية تسعى إلى أن تصوغ من التجاور والتفاعل بين المتباينات والمتقابلات عالمًا أكثر حيوية وعافية:

الجيم راجحة

بجلادها وجدالها

الجيم جارحة

كأن الجمر فى أزجالها (ص ١٩).

والجيم:

حين تجد أن جيم الجلاد

قد بسطت سلطانها الطاغى

على سلكة الأبجدية بأسرها

ترصد لها جيم الجماهير

وتجلس على مقربة لترقب الصراع

وهى تترنم قائلة:

الجيم حنجرة الجماهير التى فرجت

لإجلاء الدياجير التى هجمت.... (ص ٤٠ - ٤١).

وأخيرًا:

الجيم من جدل

لأن الجيم ناضجة وفجة (ص ٨٨).

وربما يكون لهذه القراءة العجلى أن تعود فى ختامها لتأكيد ما بدأت به، فهذه الشعرية الماثلة فى ديوان (آية جيم)، وإن بدت فى بنيتها السطحية نوعًا من اللعب اللغوى، إلا أنها تنطوى - فى بنيتها العميقة - على دلالة إعادة إنتاج طقسية اللغة وشعائريتها الموغلة فى زمن كان فيه الشاعر ساحرًا وكاهنًا يمتلك أسرار الحروف فيرى ما لا يراه الآخرون!! بيد أن ثمة فارقًا جوهريًا بين هذا الشاعر/ الساحر أو الكاهن، وبين شاعر الظرف التاريخى الذى نعيشه. فالأول يريد للكلمة أن تتحرر من أية سلطة غير سلطة انسجامها مع ذاتها، أو لنقل: إنه يريد أن تتحقق عدالة اللغة، لكى يمكن عندئذ أن تتحقق عدالة العالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخبز الحافى والحوار الحافى

عباس التونسى*

مدخل ....

احتشد جمع من الكتاب والنقاد أكن لهم كل الاحترام والتقدير، وانضم إلى الركب بعض الباحثين عن دور مثل أحد نقاد المقاهى وأحد الأساتذة العرب فى إحدى الجامعات الأمريكية. الكل يتصايح شاجبا ومنددا منع «الخبز الحافى» للكاتب المغربى **محمد شكرى** من مقررات الجامعة الأمريكية بالقاهرة.. تصايح كذابو (الزفة) مستعدين كل الهيئات والمؤسسات والجامعات أن تهب لنصرة الحرية الأكاديمية فى مواجهة مخطط الجماعات الإسلامية لخنق الفكر والثقافة، وللأسف انضم بعض كبار الكتاب والمثقفين الليبراليين لهذه التظاهرة الموجهة. أما الحقيقة فهى أن تلك السيرة الذاتية لم تُمنع، وإنما كان قرار الجامعة - بعد شكوى بعض الطلاب وأولياء أمورهم واعتراضهم على دراسة طلاب وطالبات لم يبلغوا العشرين من عمرهم، لوصف عمليات الجماع المختلفة صراحة وتفصيليا، أن تُرفع «الخبز الحافى» من المقررات الإجبارية التى يُطالَبُ كل الطلاب العرب بدراستها، وأن يترك للأستاذ فى أية مقررات أخرى القرار.

من أين إذن جاء هذا الخلط الذى عززته أجهزة رقابتنا الذكية! متداخلة بقرارات استبعاد أو منع كثير من الكتب؟ ولماذا اتجه كلا الطرفين: الطرف المصمم على فرض «الخبز الحافى» بزعم أن مستوى الطلاب أو مستوى أولياء أمورهم الثقافى أدنى من فهم قيمة العمل أو الكاتب، وأنهم انساقوا لبعض الأفكار الإسلامية المتطرفة، والطرف الذى يرى ضرورة احترام قيم المجتمع

* كتبت حول الموضوع ذاته مقالا فى جريدة أخبار الأدب بعنوان «ليبراليون من نوع خاص» بتاريخ ١٩٩٩/١/٤ معارضا الدعوة إلى منع الرواية، ومقالا فى جريدة الحياة بتاريخ ١٩٩٩/٤/١٥ معارضا تصوير قرار قسم الدراسات العربية على أنه منع للرواية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتقاليده؛ إلى خارج الجامعة خاصة الصحافة، استعداداً لجهات مختلفة للتدخل، وإن كنت أرى فى الحقيقة أن مسئولية الطرف الأول أكبر، وأن محاولة البعض الاستقواء بصفة الأمريكية فى اسم الجامعة، تصرف تنقصه الحكمة والوعى السياسى، خاصة أن عدم محاكمة الأدب محاكمة أخلاقية أو دينية ليست فكرة شائعة فى مجتمعنا وفى كثير من المجتمعات، بل هى مقتصرة علينا نحن معشر الكتاب أو الأساتذة! وبدا كما لو أن أنصار الحرية الأكاديمية تلك يتطلعون إلى بعثة تحقيق من الكونجرس الأمريكى، بل تحقيق وتأنيب !

استطراد للترويع

أستميح القارئ عذرا عن الإخلال بالترتيب المنطقى، وأن أروح عنه دون دخول فى مجال دراسة نقدية أن أطوف به قليلا. إن أحد النقاد البارزين، وربما تصدق عليه عبارة **لمحمد شكرى** فى كتابه غواية الشحرور الأبيض : «أولئك النقاد المهووسون بأعمال بعض الكتاب الذين يشتهرون فى ظروف خاصة»، يسمى البعد عن فنيات السرد الروائى ومحدودية اللغة واللا ترابط وتدخلات الراوى المتثاقفة بعدا عن مواضعات الحذلقة الأدبية التقليدية «هذا البعد هو الذى يؤسس حداثة هذا النص الأدبى الجميل، بل ويوغل به فى مغامرة الحداثة حتى يشارف تخوم ما بعد الحداثة»(١)

وما هى الحداثة إذن؟ يجيبنا الدكتور **صبرى حافظ**. إن المنطلق الجديد للكتابة الذى اعتمده **شكرى** فى سيرته بجزأيها لا صلة له على الإطلاق بتلك المفاهيم المثالية القديمة للفن، وإنما تنهض فنيته على حوشيته وخشونته وجراته الصادمة. وإذا كانت الحداثة تتسم بعنايتها بالنزعتين الشبقية والبدائية، فإن مدار سيرة **شكرى** بطزاجته التعبيرية، وعرامتها الحسية التى تجعل الجسد مدار المعرفة ومنطلقها، هى من أكثر النصوص العربية المعاصرة حداثة من هذه الناحية».(٢)

والآن سوف أحذو حذو **محمد شكرى** فى الاجتزاء الذى مارسه متثاقفا فى كتابه (غواية الشحرور الأبيض) فأورد بعض جمل أو فقرات من روايته (السوق الداخلى):

- «كل جسد يحاول الغوص فى مثيله، تارة برفق يعنف شيئا فشيئا وأخرى بعنف يرفق شيئا فشيئاً. بعنف لا يرفق لا يعنف»(٣) «المسها كأنى لا المسها، أقبلها كأنى لا أقبلها، لا الحلو ولا المر. أتأملها ولا أتأملها.. الأشياء صغيرها كبيرها. الأنباض أنغام، أنباضى وأنباض كارين أنباضنا»(٤)

- «نصفى لإيفا ونصفى لفاليرى. يتلوى عرى فوق عرى، يمتص عرى عريين، يمتص عريان عريا يدخل «شتاين» عاريا»(٥)

- «ضحكت تاتانيا. تثاءبت كارين. ربما فرجها أيضا يتثاءب»(٦)

- «قالت لى بعد الصحو من اللازمان: وجهك يشبه وجه أخى. فكرت: وجهى يشبه وجه أختى. أضفت لنفسى: وجهك يشبه وجه أخيك ووجه أخيك يشبه وجه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبيك. قلت لها وجهك يشبه وجه أختى ووجه أختى يشبه وجه أمى»[٧]

ولن يسعى من القراء إلى مزيد من تلك الحداثة فليحاول أن يعد لنا كم مرة جاءت كلمات : (فرج - فروج) فى رواية السوق الداخلى!

إنه عالم واحد ذو بعد واحد يتكرر فى أعمال **محمد شكرى**، بينما بعض نقادنا يحدثنا عن ثراء التجربة وغناها.. دون التفات لفنيات السرد ربما لاعتبار أنها تنتمى لمرحلة ما قبل الحداثة!!

وأود أن أنهى هذا الاستطراد بما قاله محمد **شكرى** عن الكاتب المغربى **الطاهر** بنجلون الذى كان له مع «**بول بولز**» الذى ناله كذلك من محمد شكرى - الفضل الأول أو «الذنب الأول» فى تقديم محمد شكرى للحياة الأدبية. يقول كاتبنا الحداثى «من مساوئ فشل بعض الكتاب هو أن مصيرهم يتقرر بما يختاره لهم نقادهم وقراؤهم. وهكذا لم يستطيعوا اكتساب شخصيتهم. إنهم عيال على الأدب. فالموضوع يملى عليهم من هذه الفئة أو تلك، كما نطلب من النجار أن يصنع لنا كراسى أو طاولات على قياس وشكل ما. تبريرهم القاصر فى الخلق الشخصى العبقرى هو أنهم يكتبون تحت الطلب. وبحكم هذا التبرير القاصر جعلوا الأدب يخضع لمشاكل عصرهم التجارية مثلما تخضع الأشياء لقياس الحكم. أنهم يشبهون هؤلاء الفنانين الذين ينتجون بعض الأعمال الفنية او الأدبية حسبما يوصى المرء على حذاء، قميص أو بدلة : هذا عيد دينى، قومى، حفلة زفاف.. الخ. والمثال النموذجى على مثل هذا النوع من الكتابة، التى هى فى العمق لا ترقى إلى درجة الكتابة الأدبية إلا تجاوزا، هو ما يكتبه **الطاهر بنجلون** تحت الطلب. مثل هذا النوع الذى يكتبه **الطاهر بنجلون** وغيره يصار تجاريا محضا إنها كتابة تتلاعب بمشاعر أفقر القراء ذهنيا. كتابة تتنكر للواقع الذى تنتمى إليه. إن **الطاهر بنجلون** يحاول أن يخلق ألف ليلة وليلة عصرية عن طريق حكايا نسيتها حتى جداتنا. أنه يشعوذ مشاعر القراء ويدغدغهم أينما كانوا، يجعل من الكتابة عهرا ولقاطا او تسلية فى محطات السفر والإقامات الليلية فى الطريق العام Motels..»[٨]

فمحمد شكرى الثورى كما يزعم، وكما يزعم بعض النقاد، حتى وإن كان لا يرى المرأة إلا موضوعا للجنس، يخرج **الطاهر بنجلون** من زمرة الكتاب المبدعين!

عودة للخلط

إن هذا الخلط يكشف عن أسلوب شائع فى حياتنا العربية، وهو إعادة صياغة الرأى الأخر بشكل يسهل دحضه، أو دمج كل المواقف المعارضة فى الموقف الأكثر تطرفا ليبدو تهافته. يعارض البعض اتفاقات السلام من كامب ديفيد إلى أوسلو، فيسارع أنصار السلام الراهن إلى إثبات عدم قدرتنا على محاربة إسرائيل! وإذا رفض البعض التطبيع، يمسك أنصاره بعصا شيخ الكتاب السياسى ليعظونا بنهاية عصر الشعارات وسقوط الأيديولوجيات وبزوغ عصر الواقعية! وإذا حذر البعض من خطورة العولمة أو الكونية على الهوية الثقافية للأمة العربية، هرع العولميون إلى نقد النظم الشمولية!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكشف هذا الخلط كذلك عن موقف لا عقلانى يستخدم فزاعة الجماعات الإسلامية ليجعل من رفض بعض التصورات أو الأفكار الغربية خضوعا لهذه الجماعات أو إرهاصا بانتصارها، أو ليحشد صفوفا ضد الإرهاب والظلامية، ممارسا نوعا آخر من التفكير يمكن تسميته التكفير العلمانى أو الليبرالى. ومن المحزن أنه فى مثل هذا الخلط يوضع جهد باحث ومفكر مثل **نصر أبو زيد** على قدم المساواة مع أى نزوع للإغراب أو البطولة الزائفة.

يكشف كذلك هذا الخلط والجدل الذى طرحه تقدميو النظام الدولى الجديد عن موقف شديدة النخبوية والبرجوازية، يرى الشعب حتى فئاته المتعلمة جمهرة من الغوغاء المتخلفين تحركهم أصابع الجماعات الإسلامية دون إدارك أن مثل هذا التصور لو صدق به المثقف حقا، فإنه عليه الهجرة أو الانتحار. موقف مماثل لموقف بعض المسئولين الحكوميين عندما يرون أن سبب مشاكلنا أن المصرى كثير التناسل وكثير الاستهلاك، فالحل المنطقى هو أن يستوردوا شعبا آخر أو يبحثوا هم عن شعب آخر يقبلهم.

خطورة مثل هذا الخلط ومثل تلك المواقف أنها تجعل معركتنا مع التخلف معركة مع الإسلام، أو على الأقل مع أخلاقنا وتقاليدنا بل مع تراثنا كله كما يذهب كاتبنا الشهير **محمد شكرى**.. وكأن للنهضة طريقا واحدا فى ظل استقطاب حدى بين علمانية وإسلامية.. ورحم الله شيخينا الجليل **محمد عبده**! ورحم قبله **ابن رشد** الذى يتحدثون عنه ليل نهار كما لو كان مفكرًا غربيًا

عودة إلى القضية

لعل الجدل والجدل المضاد كان سببا فى عدم وضوح ما يلى :

١ - إن تدخل الإدارة فى تحديد ما لا يدرس وما لا يدرس مرفوض من الجميع فى الجامعة، وكذلك أسلوب استدعاء الإدارة للأساتذة كان مرفوضا من جميع الأساتذة، وعبر عن ذلك الجميع علانية وبوضوح، فلا مجال للمزايدة بأن البعض يمالئ الإدارة أو أن البعض يؤيد الرقابة.

٢ - تبقى القضية بعد ذلك فى عدة دوائر : علاقة الأستاذ بقسمه - علاقة الأستاذ والطلبة - علاقة الأستاذ بالبيئة المحيطة - علاقة الأستاذ بوصف المقرر وأهدافه المذكورة فى الكتالوج باعتبارها عقدا ضمنيا بين الجميع.. وفى هذه الدوائر تختلف الآراء، ويصبح استخدام اتهام تأييد الرقابة نوعا من الابتزاز المجوج.

وكان موقف عن عارضوا الإبقاء على الرواية، فى مقرر إجبارى على كل طلاب الجامعة العرب دراسته، ينطلق مما يلى:

أ) رفض فرض شىء على الأساتذة أو الطلاب على حد سواء، فإذا كنا نطلب الحرية لأنفسنا فعلينا أن ندافع كذلك عن حق الآخرين، دون منطق الوصاية تحت أى مسمى.

ب) إن الدفاع عن إلزام الطلاب فى مقررات تمهيدية على دراسة الرواية، يقفز فوق روايات عربية أهم، وتعدُّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا جاز التعبير من كلاسيكيات الرواية العربية. ومن اللافت للانتباه أن رواية موسم الهجرة إلى الشمال قد دُرست فى نفس المقرر، ولم تثر أى اعتراض من الطلاب أو من الصحافة !!

ج) وقد ذكرتنى هذه المسألة بما كانت تفعله بعض التنظيمات اليسارية فى الستينيات والسبعينيات عند تجنيد الأعضاء، بالتركيز على أولوية رفض الغيبيات ومنها الدين.. رغم أن الأولوية المفترضة هى رفض واقع الاستغلال.. من هنا لا أرى أن إحداث صدمة لدى الطلاب بشأن الجنس ستكون مفيدة، وخاصة إذا كان الجنس المقدم فى الرواية - مع اعتذارى لكل النقاد الكبار الذين حدثونا عن تجربة **محمد شكرى** الغنية أو الرسالة التى تقدمها الرواية - يثير التقزز.

د) قد يكون هذا الموقف من المسألة سياسيا أكثر منه مبدئيا من وجهة نظر البعض.. لكن علينا أن نقرأ الواقع قبل أن ننطحه برءوسنا، لأن ألف باء التغيير أن نفهم الواقع ونسعى إلى تغييره، من خلال أولويات، ولا أعتقد أن كسر التابو هو الأولوية فى عالم عربى محتل وتحت الحصار. دون أى استفزاز أو مواقف نرجسية.

هـ) عندوقوع العدوان الأمريكى على العراق، وبينما بعض الأساتذة والمدرسين مصدومين صدمة منعتهم حتى من إصدار بيان والتوجه به إلى السفارة الأمريكية، وبينما البعض الأخر مشغول بعمله أو بحياته كما لو كان الأمر لا يعنيهم، وبينما البعض الثالث مشغول بتجهيز معدات كسر التابو، خرج هؤلاء الطلاب إلى الشارع رافضين ما يحدث، ولولا عنف الشرطة معهم لخرج كل الطلاب للإعراب عن احتجاجهم، فلنساعد هذا الجيل بغير وصاية، فلعله يخرجنا من زمن الهوان!

هؤلاء الطلاب هم الذين استخفت بهم الحملة المؤيدة للدكتورة **سامية محرز**، واعتبرت أن التغيرات الاقتصادية والاجتماعية وارتفاع مصروفات الجامعة قد سمحت لنوعية أقل ثقافة بإدخال أبنائهم إلى الجامعة، وبالتالى انخفض المستوى الثقافى للطلاب، وكان مثل هذا الانخفاض حقيقة مؤيدة، ولو كانت كذلك، فهل تنطبق فقط على الجامعة الأمريكية؟ أليس مثل هؤلاء الطلاب فى لبنان هم الذين تصدوا بصدورهم العارية لتحرير أرنون؟

و) ما جدوى فرض الرواية إذا لم يستطع المقرر إقناعهم بقيمة هذه الرواية، حتى ولو أشاد بها كل النقاد؟! والسؤال هو مدى سلطة الأستاذ فى مواجهة الطلاب؟ وهل نرفض وصاية السلطة من أجل أن نملك نحن سلطة الوصاية؟ وهل نؤمن حقا بالديمقراطية إذا أنكرنا على الطلاب احتجاجهم على عمل يصدم معتقداتهم؟ كثير من مثل هؤلاء الديمقراطيين لا يختلفون فى ديمقراطيتهم عن عسكر الجزائر - وهل اتحنا لهم تكوين فكر مغاير قبل أن نسعى لتحطيم أفكارهم ؟!

خلاصة نقدية

١- ما منهج Canon الرواية العربية؟ وهل يمكننا مثلا فى تعديلنا فيه إسقاط **نجيب محفوظ** لنضع **محمد شكرى** لأنه يتحدى التابو وسلطة الأب، أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إسقاط **عبدالرحمن منيف** لنضع مكانه **نوال السعداوى** لأنها تطرح قضية المرأة؟ أو نتجاهل روايات (بيروت بيروت) أو (ذات) **لصنع الله إبراهيم** لنقدم - فقط ودائما - روايته (تلك الرائحة) لنناقش قضية الرقابة وحذفها لبعض فقرات الرواية؟! قد تبدو الأمثلة متطرفة، لكنها هى الواقع فى مقررات الأدب العربى فى معظم الجامعات الأمريكية والغربية عموما، **فاليفة رفعت** تتجاوز شهرتها **يحى الطاهر عبد الله وإبراهيم أصلان وبهاء طاهر** مجتمعين ! وهل علينا نحن الليبراليين العرب أن ندافع عن مثل هذا الاستشراق الجديد! وهل أصبحت الرواية العربية مجرد وثيقة لدراسة اجتماعية أو سياسية!

٢ - يشيع فى الجامعات الأمريكية ما يسمى بتداخل المسافات (التخصصات) Interdisciplinary Study أى تتداخل دراسة الأدب مع دراسة التاريخ أو علم الاجتماع أو النظم السياسية.. إلخ، وهو نوع من الدراسات سريعة التجهيز مثل الوجبات سريعة التجهيز المعروفة فى الغرب، ويرتبط بهذا أن المنهج النقدى السائد فى الأوساط الأكاديمية لدراسة أدب العالم الثالث هو دراسات ثقافة ما بعد الاستعمار Postcolonial Culture Studies ، وهو فى حقيقته إعادة إنتاج لماركسية هجينة متبلة ببعض **اللاكانية أو الباختيانية**، معيدة إنتاج نظرية الانعكاس التى تمثل فى الحقيقة سوء فهم للديكالكتك الماركسى.. وهذا المنهج يتحدث عن كل أنواع الخطاب Discourse خطاب الاستعمار، الخطاب الثقافى، خطاب النوع، إلا الخطاب الروائى. فهل تقدُّم الدراسة الأدبية والنقد الأدبى فى عالمنا العربى يتم عبر مثل هذا النقد المضمونى الذى لا يصل - فى أفضل حالاته - إلا إلى بعض الأفكار الطريفة الذكية، التى لا تمثل تحليلا للعمل الأدبى، وإن تسلحت بكل رطانة النقاد الحداثيين؟!. مثل هذا المنهج هو الذى يفرض اختيارات أعمال مثل (الخبز الحافى)، فهل يمكن بأى اعتبار فنى أن يعد هذا العمل من أهم ثمانى روايات عربية درست فى الأدب العربى؟!

ليس بيدنا أن يختار لنا الخبراء الأمريكيون إجراءاتنا الاقتصادية أو مواقفنا السياسية، فهل علينا أن نختار نحن طواعية أن نسير على درب الجامعات الأمريكية فى تحديد مناهج الأدب العربى، من قبل بعض الأساتذة الذين تقتصر علاقتهم بالأدب العربى على مرحلة الماجستير والدكتوراه؟ بعد أن أصبحت عملية الترجمة التى يجرى وراءها بعض الأدباء، أقرب إلى أن تكون أوراق اعتماد بعض قناصل الأدب العربى الفخريين!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من المضحكات

● ذكرت الأنباء أن اتحاد كتاب المغرب أرسل احتجاجا لرئيس الجامعة على منع (الخبز الحافى)، كما افاضت كثير من الصحف اللبنانية فى بيان انهيار الحرية الأكاديمية فى مصر، ولم يفكر أحد فى إرسال رسالة احتجاج إلى جلالة الملك الحسن حفظه الله ، على منع تداول (الخبز الحافى) فى المغرب، بلد كاتبنا الفذ !

● إحدى الأستاذات المدافعات عن ضرورة تدريس الرواية فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة، لم تنبس ببنت شفة عندما حذفت رئيسة القسم (الخبز الحافى)، من

قائمة روايات مقرر كانت تدرسه فى جامعة شيكاغو ! فهل البطولة لا تظهر إلا علينا؟!

● ينتقد كثير من الأساتذة الليبراليين رئيس الجامعة الأمريكية الحالى لأنه قال إنه يحترم الثقافة والتقاليد العربية، بحجة انه يهدر الحرية الأكاديمية، الأساتذة الليبراليون انفسهم بخلوا حتى بكلمة تأييد لزملاء لهم كانوا يخوضون معركة قانونية ضد الرئيس السابق، رفضا لنظام التمييز بين الأساتذة فى الأجور والمزايا حسب الجنسية، دون أن يروا أى تناقض فى مواقفهم المدافعة عن الحرية!

● أحد نقاد المقاهى أدلى بحديث مؤكدا أنه لن يسمح بفرض رقابة أخلاقية على الأدب العربى، متهما الذين ينتقدون (الخبز الحافى) بأن خيالاتهم الجنسية هى المشكلة! أستاذ أمريكى للأدب العربى - من أصل عربى - أعلن كذلك أنه سوف يتصدى لأى انتقاص أو تهديد للحرية الأكاديمية فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة؛ ويشترك كلا الرجلين الناقد والأستاذ، فى استخدام صيغة التفضيل عند الحديث عما كتباه، فهو «أول» أو «أحسن» أو .. حتى لو كان مقالا من صفحتين!

● أفضل خدمة يمكن أن تقدمها الرقابة على الكتب لحماية الثقافة الحقيقية والفن الحقيقى، هى أن تحيل نفسها للتقاعد، فكم من رواية أو قصيدة حظيت بما لا تستحقه بسبب الرقابة. وكم من كتاب تافه أو أفكار سطحية بدت ثورة فكرية وإنجازات فذه بسبب الرقابة! لقد أصبح من السهل فى ظل رقابتنا السديدة أن يحظى أحد شعراء المقاهى بشهرة أدبية واسعة، وتتناقل أخبارة وكالات الأنباء، إذا كتب قصيدة عربية مثلا بها بعض الكلمات الجنسية الصريحة، أو بعض الجمل المتطاولة على الدين، حتى إذا كان لا يعرف الشعر، أو اللغة العربية ذاتها!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١ - دراسة للدكتور صبرى حافظ فى خاتمة رواية الشطار ص ٢٢٣ دار الساقى الطبعة الثانية ١٩٩٤.

٢ - المرجع السابق ص ٢٢٤.

٣ - السوق الداخلى ص ١٤ - ٤٢ منشورات الجمل - المانيا ١٩٩٧.

٤ - السوق الداخلى ٦٢.

٥ - السوق الداخلى ٦٦.

٦ - السوق الداخلى ص ٧٣.

٧ - السوق الداخلى ص ١٠٨.

٨ - محمد شكرى : غواية الشحرور الأبيض ص ١٠٢ - ١٠٣ الطبعة الأولى ١٩٩٨ إصدار المؤلف .

حسن مهران حسن*

أشهد أنه حكم منعدم...!!

متى يتم إسقاط الحكم الجائر على «نصر حامد أبو زيد»؟!

لاشك فى أن الحكم بالتفريق بين **نصر حامد أبو زيد** وزوجته قد خالف القانون، فقد أقام بعض المواطنين دعواهم على الزوجين بطلب التفريق بينهما، وقالوا إن الزوج ارتد عن الإسلام، وابتدائيًا حكم بعدم قبول الدعوى لانتفاء صفة رافعيها ومصلحتهم، واستئنافيًا حكم بالتفريق بين الزوجين، فطعنًا والنيابة بالنقض، ورغم صدور القانونين رقمى ٣، ٨١ لسنة ١٩٩٦، فقد حكمت محكمة النقض برفض الطعون، ذاهبةً إلى عدم انطباق القانون ٨١ لسنة ١٩٩٦ على الدعوى لعدم نصه صراحةً على إسقاط الأحكام الصادرة فى دعاوى الحسبة.

ولنا على هذا القضاء الملاحظات التالية:

١ - أن المادة الأولى من القانون ٨١ لسنة ١٩٩٦ قاطعة بوجوب الحكم بعدم قبول أى دعوى أو طعن لا يكون لرافعيها فيهما مصلحة قانونية شخصية مباشرة وقائمة، ونصت المادة الرابعة على إلغاء كل حكم مخالف وذلك لفرط الحرص على الإجهاز على ما أسفرت عنه فوضى التداعى من تطفل مرذول برفع الدعاوى على الآمنين، وأفصحت المادة ذاتها عن تعلق هذا التنظيم بالنظام العام، بالنص على إلزام جميع المحاكم بالقضاء من تلقاء نفسها بعدم القبول حين توافر شروطه فى جميع الدعاوى والطعون التى لم يصدر فيها حكم باتّ (أى حكم من محكمة النقض)، وهو نص صريح على الأثر الرجعى للتنظيم الجديد، قطعًا لدابر الفتنة التى عانى منها مجتمعنا طويلاً. ورغم هذا الوضوح ذهب الحكم إلى عدم انطباق النص على الدعوى، حين أن من المقرر أن مبدأ عدم الرجعية لا يقيّد المشرع لأنه يصدر

* مستشار ونائب رئيس محكمة النقض سابقًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن مصلحة عليا، ولا مراء فى أنه ليس البتة لأحد حق مكتسب فى ترويع المجتمع باستصدار أحكام تفرق بين الأزواج، ونهاية هذه الأحكام لا تغل يد المشرع عن الإصلاح بداهة، ولازم هذا الأثر الرجعى إسقاط الحكم الاستئنافى المطعون فيه والقاضى بالتفريق إسقاطًا ضمنيًا يرقى إلى مرتبة الإسقاط الصريح، وليس هذا مجال محض استنتاج خلافًا لما تصوره الحكم، وبسقوط الحكم الاستئنافى ينحصر المطروح على محكمة النقض فى استئناف المطعون ضدهم - المدعين - والذى كان يتعين على المحكمة العليا القضاء بعدم قبوله، مما يترتب عليه حتمًا صيرورة الحكم الابتدائى بعدم قبول الدعوى قبل الزوجين باتًا.

٢ - أنه غير صحيح فى القانون قول الحكم إنه يكفى لتحقق المصلحة فى الطعن قيامها وقت صدور الحكم ولا عبرة بزوالها بعده، لأن هذا القول لا يصدق على الزوجين بعد العمل بالتنظيم الجديد وأثره الرجعى، والقول بغير ذلك إهدار للقانون ومصادرة لمقصوده، وما أورده الحكم فى هذا الخصوص تساند إلى ما لا يصح الاستناد إليه.

٣ - أنه بعد أن ضرب حكم النقض بالقانون ٨١ لسنة ١٩٩٦ عُرض الحائط والقى به وبأعماله التحضيرية من حالق، عرض لموضوع الطعن وفصل فيه رغم أنه منهى عن التعرض له وملزم بالقضاء بعدم القبول لانتفاء المصلحة، ومسلم فى فقه المرافعات أن عدم القبول يشغل مركزًا وسطًا بين الشكل والموضوع.

٤ - أنه بعد خطأ التعرض للموضوع، فقد تصدى حكم النقض لبحث ردة الطاعن عن الإسلام، وراح يورد عليها أدلة بأسباب أنشأها هو، وهو مسلك غير مسبوق ويخالف المقرر من أن محكمة النقض ليست محكمة موضوع، بل مهمتها الأساسية مراقبة صحة تطبيق القانون.

٥ - أن الدعوى ليست من الحالات التى يجوز فيها التداعى والطعن من غير صاحب الحق، وذهاب الحكم إلى غير ذلك ضرب فى غير مضرب ولا حجة فيه.

٦ - أن محكمة النقض أبت إجابة الطاعنين إلى طلب فتح باب المرافعة بعد صدور القانون ٨١ لسنة ١٩٩٦، ونرى أنه كان يجمل تلبية هذا الطلب رعاية لحق الدفاع.

شهادة الحقيقة والحق:

من هذه الملاحظات يبين أن إعراض الهيئة التى أصدرت الحكم عن تطبيق القانون ٨١ لسنة ١٩٩٦ على الدعوى دون سند من تشريع أو اجتهاد معتبر، يفيد أن هذه الهيئة قد عقدت الفكر والعزم على التفريق بين الزوجين بأى صورة رغم أنف المشرع، ليتسنى لها الحديث بإفاضة عن أن الزوج مرتد خلافًا للقانون ولما استقر عليه العمل فى صياغة أحكام محكمة النقض، وبعد أن ضنت على الزوجين بالعودة للمرافعة لسماع دفاعهما عن انطباق القانون الجديد عليهما، والهيئة بهذا المسلك قد حادت عن اليمين التى اقسمتها أعضاؤها باحترام القانون ووجوب إعماله وعدم إهماله، ولازم هذا أنها ومنذ استقر رايها على هذا المنحى، تكون قد أماطت اللثام عن تأثرها البالغ بالتيارات التى راحت تفتش فى الضمائر لتقويض الزيجات الآمنة بمقولة ردة الأزواج، على غير رغبة الزوجات والأبناء، وهى تيارات فوضوية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جنحت إلى تصفية السائحين وبعض مفكرينا جسديًا تارة وإنسانيًا ونفسيًا واجتماعيًا تارة أخرى، وإذ أسفرت الهيئة الحاكمة عن نواياها على هذا النحو، فإنها تكون قد فقدت ولايتها للفصل فى الطعون واضحت غير مشكلة التشكيل القانونى الذى عناه المشرع واعتد به أساسًا للعدل وعمادًا لأحكام سوية قويمة لا ينتمى فيها القضاة لفكر المدعين وغيرهم، والقول بغير هذا مؤداه ان يصبح هؤلاء هم القضاة والجلادون فى آن، وقد صدر حكم النقض من محكمة غير ذات ولاية لأن أعضاءها قد انتصبوا خصومًا من طابع غريب للزوجين أجهدوا أنفسهم فى تصفيتهما نفسيًا واجتماعيًا خلافًا للشرع والشارع، فالشرع حضّ على طاعة ولى الأمر والحكم عائد ولى الأمر، والشارع أراد أن يسدل الستار وابى الحكم إلا أن يمزق الستار. وكأنى بذلك الحكم يصرخ فينا بأن مجتمعنا كافر ومشرعنا كافر وقوانينه كافرة، وهى الصرخة ذاتها التى عاثت فى ربوعنا عسفًا ونسفًا، حرابة وهربًا، من جحافل بربرية لا عقل ولا قلب لها، وكأنى بالحكم يصرخ بأن القانون ٨١ لسنة ١٩٩٦ منعدم.....،، ولعمرى لقد أراد أن يعدم... فانعدم! فما وصف ذلك الحكم إذن؟ إجماع الفقه والقضاء فى مصر وفرنسا وإيطاليا والمانيا أن الحكم الصادر من محكمة غير ذات ولاية يكون منعدمًا inexistant ، والانعدام درجة (بلْ درْكٌ) أشد من البطلان mullité، وأمعن فى الخروج على القانون والنبوّ عن نصه وروحه، فيه يتجرد الحكم من أحد أو بعض مقوماته carctéristiques الأساسية لتورطه فى مخالفة قانونية فادحة فاضحة صارخة choquante ، ومثاله حكم بإعدام إنسان يصدره قاض جزئى، فالإجماع على أنه والعدم سواء، فلا يحظى بأية حجية ولا يرتب أى أثر، ولا يلزم الطعن فيه لإبطاله، وإنما يكفى إنكاره عند الاستناد إليه، ويجوز رفع دعوى مبتداة بطلب سحبه Réjet، وهى دعوى لا تتقيد بميعاد ولا تعد طريقًا من طرق الطعن، ولا يزال الانعدام بالرد على الحكم بما يفيد اعتباره صحيحًا، لأن الانعدام لا يلحقه التصحيح ولا يسقطه التقادم، والانعدام ذاتى لا يحتاج لنص، ولا سبيل لحصر صوره بل يتعيّن بحث كل حالة على حدة فلا يتصور أن ينص القانون على أن العدم معدوم، وفى المثال السابق إذا أرسل حكم الإعدام إلى مأمور السجن يكفى الاّ يعيره التفاتًا. وأن يعيد غلق غرفة الشنق. وقد بدأت نظرية الانعدام فى العقود، ومنها امتدت إلى سائر فروع القانون والأحكام، وهى فى هذه الأخيرة طوق نجاة للذين تخلى عنهم العون والنجدة، ولا يسوغ أن نكون فى هذه النجاة من الزاهدين. وإذا كان الفقهاء الألمان يسمون الحكم المنعدم اللاحكم michtutreil، فلست أجد أبدع ولا أصدق فى التعبير عن نظرية الانعدام من قول الله سبحانه «يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول ولا تبطلوا أعمالكم» (محمد - ٣٣)، أى لا تبطلوها بالتنكر للحقوق وإنكار العدالة. وغنى عن البيان أنه لا فرق فى العقل والمنطق والعلة التى هى مناط الرأى بين حكم يصدر من محكمة غير ذات ولاية وحكم تصدره هيئة فقدت ولايتها، فالمحكمة وقضاتها وحدة لا انفصام لها. وعملاً بما تقدم يكون للزوجين الطاعنين رفع دعوى بطلب القضاء بانعدام حكم التفريق وسحبه، تفصل فيها دائرة أخرى من دوائر محكمة النقض. وتغنى هذه الدعوى عن دعوى المخاصمة التى سبق لهما رفعها ولم تحدد جلسة لنظرها للآن فيما نعلم. وللزوجين أيضًا إنكار ذلك الحكم بالتمسك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بانعدامه حال التعرض لمهام لتنفيذه، وجدوى الإنكار هنا مرهونة باقتناع السلطات العامة بوجوب حجب الحكم عن التنفيذ نهائيًا لانعدامه، وهو ما نهيب بولى الأمر أن يمهد سبله ويوطىء أكنافه، وعلى هذا النحو يسدل الستار على فتنة روعت مجتمعنا، ليعود الزوجان إلى وطنهما بعد طول غربة وتشرد وشتات ولتمحى وصمة طالما عيرنا بها القاصى والدانى.

معذرة، وختام:

واخيرًا، معذرة أساتذتى وزملائى، فما كنت يومًا أتوقع أن أخوض فى حكم لمحكمتنا العليا ،وأنا ابن محرابها الأسمى وربيب كرامته، بيد أنه الحق يعلو ولا يعلى، عليه والضرورات تبيح المحظورات، بعد ركود توالت إبانه فتن ومحن، والساكت عن الحق شيطان اخرس، وليس بعد الحق إلا الضلال، والخطب جلل لم يزل، ولا جدوى من دفن رءوسنا فى الرمال. وحسبى أن اذكر بصرخة شقت عنان السماء دوت من الزوجة المكلومة عقب علمها بالحكم قائلة: «لن أترك زوجى»، ثم غابت معه بمنفاهما تحملهما بلاد وتحطهما أخرى لا تتناهى لسمعهما إلا قولة واحدة لا تعليق على الأحكام، فهل تصدق هذه المقولة على حكم ولد منعدمًا؟ وهذا العدم لازال يبوح ويفوح.. يبوح بالخصومة والخصوم، ويفوح بروائح التيارات البربرية الفوضوية الهدامة وأدرانها التى يبرأ منها محرابنا المصرى الأبى، وما زال الضمير القومى ينوح على الشريدين وعلى السابقة الشائهة غير المسبوقة التى تتطلب حلاً غير مسبوق.

وهذه الزوجة المثالية أليست جديرة بأن ندرأ عنها الغربة والضياع؟ لقد حان الوقت لأن نسترد فلذتينا.. عِرضنا.. لحمنا، وأن نوارى عيبتنا، ولنرحم من فى الأرض ليرحمنا من فى السماء، وعفا الله عما سلف، فهل هذا حرام؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خليل النعيمى

وجه الدانوب المشرق

لِمَ نسافر؟

أى جواب ممكن على سؤال بليد، كهذا، غير جمال مدينة أخاذة، لم نألفها من قبل، مثل (بودابَسْتْ)؟ جمال يسحق بشاعة الروح، فورا، ويحررها من الالتصاقات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن، لِمَ نتساءل عندما يكون العالم، كله بين يدينا؟ ومع ذلك أكرر السؤال الغبى، نفسه: لم نسافر؟

■ (يا إلهى كم هى جميلة)! كان ذلك أول ما ملأ رأسى من كلام فارغ وأنا أنظر فى فضائها المتلئ بالنور، لكن القبح الذى ينُزّ من جملة التعجب، هذه، كان يخرّب كل شىء.

يكشف عن قصور الفكر عن الإدراك، وعن عجز اللغة عن التعبير. عن التغيير.

أترك اللغة مرمية على القاع، وأمشى.

على حافة الدانوب أقف. أقف متملّيا نور الشمس الملىء بالبهجة والصمت. نور يتجلّى فرحا على وجوه المارة والسائرين. أيكون لانصبابه المتبختر في الماء علاقة بذلك الشعور الغامر من الاطمئنان؟ أم أن ماء الدانوب الذى يمتصّ وهْج الشمس هو الذى يجعل منها شمسا أليفة؟

شمس يمكنك أن تنظر فيها دون أن تطرف عيناك، وتعطى لها وجهك وأنت تتنفس بهدوء.

تحت نورها الباهر يتربع (البرلمان) بأعمدته المرمرية يتربع بأبّهة على حافة الماء وكأنه يعلن للرائى عن مزاياه: مزايا الحرية التى لابديل عنها إذا ما شاء المرء أن يكتشف جمال العالم وبهاءه.

بلى! كنتُ جَذلا وسعيدا. سعيدًا لأن (الدانوب) يختال ضاحكا. لاتغطيه هياكل السفن المملوءة بالآكلين. ولاتلوثه أبخرة الآليات التى صرنا نقرف منها حتى من بعيد. جسد (الدانوب) يبدو عاريا ومكشوفا للريح. للريح التى تهزه هُبوباتها وهى تلاعبه برفق. وما تطلب الماء من الريح غير تهييج سكونها، ونَثْر رذاذها فى المحيط؟

عناصر الطبيعة «الأساسية»، كلها تجمعت هنا: الماء والخضراء والوجه الحسن. عناصر حياة لم تتلوّث بعد لم تلوثها نفايات البورجوازية الخمجة، وسُعارها الاستهلاكى القبيح.

بساطة؟ بلى. ولكن ما أعظم «البساطة» عندما تجعل الحياة اقل تعقيدا وأكثر بهجة. لى، فقط؟ لهم أيضا. لهم بالتأكيد.

لكن الأغنياء وحدهم يعتقدون أن الكائن بمظهره. وهم ينسون أنه ليس بمخبره، وحده، أيضا. عقدة الحياة؟ بلى. ولكن من يبحث عن حياة «مبسطة» سوى الأغنياء أنفسهم؟

بين «بودا» و«بَسْتْ» أظل أمشى. أقطع الجسور المترامية على «الدانوب». أحيى البشر الذين لا أعرفهم، ويحيوننى. يحيّوننى ببشاشة لاعهد لى بها. لكأن الضوء المنطلق من الماء يجعل النفوس أكثر صفاء،والوجوه أطلَق بِشْرا. لكأنه يمجّد أمانى المارة، ويحرر رغباتهم الخفيّة. بفعله، أنسى، تماما، توترات وجوه «باريس» الكتيمة. الوجوه الملتحية والحليقة، معا. وجوه البؤس العميق الذى يتجلى نفورا بلا حدود. نفورًا من كل شىء. ومن الذات، نفسها، قبل كل شىء.

كنت، وأنا أمشى المدينة، أحاول أن أفهم شيئا واحدا، فقط. أن أفهم: علاقة الكائن بالمكان. ولم يكلمني أحد غير الحجر والماء. ولم يكشف لى أحد غيرهما سره.

أخيرا، أجلس فى المصعد الخشبى المريح. المصعد المصنوع من خشب «الزان». أجلس لأرقى (ليرقى بى، بالأحرى) القلعة القديمة: قلعة «بودا» المطلة على «بَسْتْ»، حيث «الدانوب» المشع يفصل إحداهما عن الأخرى. من القلعة أرى الجسور، كلها. أرى الماء منخفضا ووهاجا. وأرى «البرلمان» ذا الأعمدة الرقيقة التى لاتحصى، وقبته الآجرية المدورة مثل نهد لم يلمسه أحد، بعد.

منها، أرى المدينة، كلها (أقصد «بست» لأننى أقف فوق قمة «بودا»)، أراها مرمية فى السهول المبطوحة تحت الجبال العديدة التى تحيط بها. جبال من مرمر أخضر ومن شجر وماء. شجر يبثُ بلا انقطاع روائح التربنت والنارنج. وتتهزهز أوراقه بدلال كالغوانى الذاهبات إلى «النَيْل».

لا لم أعد أريد أن التقط صورا له ولا لهن . لأدع الماء، وحده، يحكى . ما قيمة البَصْرَة إذا انغلق الذهن من شدة الجَمال؟

وصقر القلعة العملاق، هذا، ذو الأجنحة الممدودة فى الريح، وقد خطف السيف مسلولا، إلي أين يطير؟ لا هو لم يطرْ، بعد. وكيف ينأى عنها وهو موكل بحراسة كائناته العظمى؟ كائنات قصر أحمر لم يعد يسكنه أحد سوى الخيالات: خيالات بشر اندثروا وهم يعتقدون أن الكون ليس ملكا لأحد، غيرهم .

وعزف الكمنجة الحزين الذي صار يرهق الآنَ نفسي، من أي شقّ من شقوق الحجر الأحمر الكتيم يأتي؟ حجر يغني، هو الآخر مثلي، تاريخه الضائع؟ وما أهمية تاريخ ما ضاع أبدا؟ تاريخ لن نعزف له ألحاننا السرية، ذات يوم؟

والرجل النافخ في الصور، هذا، والماء من بين ساقيه يسيل، عَمٌ تراه يُنبيء الكون؟ أتراه يحذره من سطوة سيف الفارس الواقف في الأعلي؟ أم تراه ينبيء الجَمْع بأن موسم الهَجْمَة قد حان: هجمة الركْب على الغزلان؟ وأن الصقر الجاثم عند ركبتيه سينطلق للتوّ. وستنهش الكلاب، ذات الخطوم المُفَلْطحَة، أركان الوحوش التى ستصيبها سهامه القاتلة.

لكن قرون الوعل المُشرْدَخة، والتي طعنت فارسه المهيب إلي حد الموت تشهد بأن الضعف، أحيانا، قوة. وأن الماء لا يغسل الدماء باستمرار. ولذا، ربما، ستَر رجل الصقر الخاشع وجهه بجناحيه. وبملاءة الصيد الملساء غطى رأسه رهبة وهو «ينظر» فى الفراغ. فى فراغ بلا أفق. واشرأبّت الغزالة بعنقها الجميل ناظرة فى الشمس بلا خوف.

أخيرا، أتخلّص من سطوة القلعة الساحرة علىّ، وأجلس فى الحضيض، على ضفة الدانوب الأخرى، أجلس هادئا ومستتبًا.

أجلس دون أن انقطع عن النظر حولى. أشجار وأبنية حمر تتناثر في البعيد. تتناثر على قمم الجبال المحيطة بالنهر. الجبال التى تُسوِّر ضفته الأخرى، بحنان. ضفة لها الضوء والغمام. ولها النسيم الطالع من الماء: نسيم العصر المحرك للرغبات. اللعنة! أين هى «دمشق»؟

مساءً أقعد في ساحة «فيروشْ مارْتي » بالقرب من شارع «فاتْجي اوجا» الشهير. الشارع المقابل لجسر «سيجيني - لانْتْهيدْ» الذى يقود القلعة إلى الشطر الآخر من «بودابست». يقودها إلى السهول السارحة نحو الشرق.

فى الساحة الجميلة، تلك، يتخالط الناس بلا حذر أو خوف. يتجمهرون حول موسيقى «الجاز» التى تعزف علي قارعة الطريق. جاز وشجر وكراسٍ خيزران مريحة وفتيات. فتيات لايحجبن انحاءهن ولايأبين. وأنا أنتشر كالرائحة فى الفضاء. فى الفضاء البودابستى الجميل. أى قدر قادني من «الجزيرة» اليابسة إلى هنا، ومن هنا يقودنى إلى أين؟ لا، سأظل قاعدا حتي مطلع الفجر، حتى تكفّ الطيور الصغيرة عن الهذيان.

جالسا فى الساحة البديعة، كنت اتساءل: اين هي خططك وأحاجيك؟ أين هى خفافكَ وسراياك؟ خِفاف الجِمال التائهة فى الصحراء، وسراياَ الماعز المتسلّق جبلَ «عبدَالعزيز».

ولكن لِمَ تسأل الآن؟ وعمّ تسأل، وقد تجمّع الضوء والبهجة وَالجمال بين يديك؟ لِمَ اسأل ! ومن له الحق على عواطفنا حتي ولو كان صادقا في نقده لنا؟ لماذا أستجيب للبذاءة إذن؟ وما البذاءة إن لمْ تكن كبح المشاعر وتزييفها؟

الآن، صرتُ أعرف، أننا لن نستطيع أن نعبّر عن رهافة العالم بسماجة اللغة. ولا عن غناه ببلادة الأفكار (ومع ذلك علينا أن نحاول). صرتُ أعرفَ أن الإغراء، وحده، هو الجميل: إغراء الذات باندماجها فى العالم. العالم الذى لايكفّ عن التنائي عنها، برغم ذلك. ولكن، الا يكفى أن نراه، أن نشمّه، أن نذوقه، وأن...؟

صرتُ أعرف، أيضا، أن بؤس الكائن لاينجم إلا عن الزيف. فالزيف، وحده، يجعلنا نري العالم بعيون مريبة. عيون لاتراه على حقيقته، ولاتكشف له عن حقيقتنا تجعلنا نؤوّله قبل نتمتّع به. اللعنة!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود نسيم

فى الغرفة

البدايةُ بالنارِ في المشهدِ المسرحىْ!

. . . .

تصفين مدائنَ غيميةً وتواريخَ أخرى

وتقترحين الحريقَ لبدء الحكايةِ

أو ترسمين وجوهاً خياليةً

وتشيرين في نظرةٍ متخابثةٍ للشواذْ

. . . . . .

الإضاءةُ هادئةٌ

بينما نتلاصقُ فوقَ السريرِ بلا رغباتٍ فجائيةٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملمسُ الليل فوق الأصابعِ
رائحةٌ خصبَةٌ في الملابسِ والجلدِ
ضوءُ نوافذَ خلفيةٍ يتسللُ من عتمةِ السلمِ الحجرىْ
أثرُ القدمين المبللتين على الأرضِ
أغطيةٌ متناثرةٌ
وأنا أتحسسُ شهوتَها الخامَ تحت القميصِ
وأنحلُّ فى صمت رغبتِها
كتلةً من خلايا وأخيلةٍ متلاشيةً فى الغبار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والبدايةُ بالنارِ
هل نتكشفُ بعد العلاقةِ أن الحواسَ مكررةٌ
والنهايةَ ليست سوى لحظاتٍ مرواغةٍ
ومنافضَ محشوةٍ ببقايا السجائرِ والكلماتِ
وأنتِ تحـطين زينتكِ الأنثويةَ مسرعةً
. هل تأخرتِ ؟
ـ لا، رغبتي متخمرةٌ
. . . . . .

والنهارُ خليطٌ من الوقتِ والموتِ !
والغرفةُ الآن صامتةٌ
يتماوجُ فيها الرنينُ الزجاجيُّ متصلاً
وأنا أغلقُ الماءَ والكهرباءَ وأنبوبةَ الغازَ
مؤتلقاً بالأشعة والدم
تجتاحني شهوةٌ متقطّعةٌ

• لا تفاصيلَ أخرى ـ فقط، ربكةُ اللحظاتِ الأخيرةِ
والدفقةُ الجسديةُ تفقدُ فيَّ كثافتَها
فاتركي كلَّ شيءٍ بموضعه:
الجريدةَ، والصورَ العائليةَ
أشرطةَ الأغنياتِ على الرفِّ
والمزهريةَ في ركنِها
ـ المكانُ كما كان،
لكنَّ جسمي يشعُّ كخيط من البرقِ
منغمراً في فراديسَ رمليةٍ
. . . . . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا تفاصيلَ أخرى،
سوى امرأة تتركُ النارَ في المشهدِ المسرحيِّ
وتنهي العلاقةَ بعد دقائقَ من شبقٍ عابرٍ
والصباحُ الخريفىُّ يغمرُ شرفتَها بالحصى والرذاذُ
الإضاءةُ هادئةٌ
بينما قططٌ فى الظلامِ الرخاميَّ تلتمُّ دافئةً
فى التذاذُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد أبو العطا*

شعر السبعينيات فى أسبانيا

«متحف الشمع» لخوسيه ماريا ألبارت

كما يحدثُ فى أجناسٍ أدبيةٍ أخرى، يتزامنُ فى نطاقِ الشعر الإسبانى الراهن نتاجُ عددٍ من الأجيال التى أصبحت الآن محددة الملامح تقريباً مع نهاية القرن وبفعلِ منظور الزمنِ.

وفضلاً عن وجود حالة أو حالتين لا تخلوان من طرافة، مثل **رافائيل ألبرتى**، عضو جيل ١٩٢٧ الذى لم يزل المحفل الأدبى الأسبانى يحتفى بحضوره الجميل على مدار ما يقرب من ثمانين عاما من النظم، فى وسعنا أن نشير فى إيجاز إلى أن من بين أهم الاتجاهات الشعرية فى إسبانيا منذ ما بعد الحرب الأهلية وحتى الآن جيل الخمسينيات - أو جيل الشعر الاجتماعى - ومن أهم رواده **خوسيه إيرو وبلاس دى أو تيرو و أنخل جونثالث و خيل دى بييدما و كلاوديو رودريجث** إلخ. ثم جيل ١٩٧٠ - أو جيل الأحدث - ومن أبرز أعضائه **بيرا جيفيرير ليوبولدو نانيرو وجييرمو كارنيرو وأنطونيو مارتنث ساريون وخوسيه ماريا ألبارث وباثكث مونتالبان** إلخ؛ ثم المرحلة الثانية من نفس الجيل وفيها انضم إليه شعراء كبار من أمثال **أنطونيو كولينياس ولويس ألبرتودى كونيكا ولويس أنطونيو دى بيينا**؛ ثم تيار الشعر الجديد - أو الحساسية الجديدة - السائد منذ حوالى منتصف الثمانينيات وحتى الآن. فضلاً عن بعض الظواهر التى شغلت ترتيبا أو تصنيفاً آخرين مثل جماعة «كانتيكو Cantico أو «كلارابويا» Claraboya أو «شعراء الصمت» (وفى مقدمتهم الشاعرة بلانكا اندرو) أو جماعة مجلة «ملاك آخر» (من اتباع الشاعرين الكبيرين جابرييل ثيلايا ورامون جامونيدا) التى تتخذُ

* أستاذ الأدب الإسبانى، كلية الألسن، جامعة عين شمس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موقفا متشككا من الصياغات الشعرية الجديدة، ودون إغفال للشعر النسائى الأسبانى بما له من خصوصيات ربما كان من الممتع تناولها حين تسنحُ فرصة أخرى.

وعلى الرغم من أنه نادراً ما يشير أحد إلى ذلك، يلوحُ لى أن أغلب هذه الاتجاهات الشعرية مرتبط بشكل واضح بتطور الأجناس الأدبية الأخرى، أو بالرواية على أقل تقدير. فجيل الشعر الاجتماعى فى الخمسينيات يقاربُ فى بوئيطيقاه تيار الواقعية الجديدة الروائى فى الخمسينيات أيضاً. وجيل ١٩٧٠ متداخل فى مبادئه ومؤثراته مع الرواية التجريبية التى كانت تكتب حينئذ (خوان بينيت وروايته «لن تعود إلى ريخيون»؛ ومارتين سانتوس وروايته «زمن الصمت»، مثلا)، خاصة فى هجره للتراث الأدبى الإسبانى السابق عليه مباشرة وطموحه إلى التماهى فى التراث العالمى قديما وحديثاً.

أما السنوات الأخيرة فتتراءى حيزا زمنيا محددا لحساسية بعينها، سواء فى الشعر أم فى الرواية، حيزا للعودة إلى متعة قراءة الأدب، وإلى روح الدعابة والغنائية والحميمية، وتكريس المكون السردى فى أشعارهم والميل إلى حكى الحكايات وإعطاء الكلمة لشخوص يتحدثون على نسق المناجاة الدرامية واللجوء إلى صور بلاغية لكن فى غير صخب ومناوبة البحور القديمة مع الشعر الحر والميل إلى رسم مناخات من نطاق المدينة، فضلا عن مكون قديم جديد وهو السخرية أو المفارقة اللصيقتان بالأدب الإسبانى منذ نشأته، وآخر يسم الأدب الإسبانى والأوربى منذ حين، وهو المزحة. فمن نتائج المرحلة التى اتجه فيها الأدب إلى الصياغات الذهنية الموغلة فى تراكبها أن قارئ الأدب الآن منتبه إلى أن ما يقرؤه لا يعدو كونه أدبا على أدب، صورة جديدة مطبوعة فوق أخرى قديمة؛ وإلى أن الأديب - مهما تبلغ صرامة خطابه - يسترق النظر إلى القارئ بين لحظة وأخرى - كما فى بعض النصوص (**الميتا أدبية**) ليرى أهو آخذ تماما على محمل الجد ما يقرأ أم هو يشاطره منظورا مرده أن الكاتب يكتب لمتعة الكتابة لأن الحياة بعبارة المكسيكى **خوان رولفو** ليست جادة فى أمورها، وأن على القارئ أن يبحث عن متعة فى قراءة أدب لم يعد يحتفى لا بالأحداث الكبرى ولا بالقضايا الكبرى، بل يحتفى من خلال نصوص تناصية ومازحة وهروبية كذلك بأمر هو من أهم غايات الأدب: متعة القراءة التى قال بها هنرى جيمس.

ولكن، لنعد إلى جيل ١٩٧٠ أى إلى جيل الأحدث، موضوعنا، ثم إلى ديوان **خوسيه ماريا البارث** (متحف الشمع). ومبررات هذه العودة كثيرة، منها أن أعضاء هذا الجيل هم الآن إلى جانب نظم الشعر من كبار النقاد والمنظرين للأدب فى أسبانيا، وأن بعضا منهم مثل **مانويل باثكث مونتالبان وآنا ماريا مويش** هم من كبار الروائيين، وأن بعضا ثالثا له دور فاعل من خلال عمله فى تقدم آليات الثقافة الإسبانية على النحو الطيب الذى نراها عليه الآن. فضلا عن أن مسيرة جيل الأحدث لها خصوصيات جعلته يشغل مساحة زمنية وفكرية ممتدة ومؤثرة، منها أنه رغم ما أنجزه من انقطاع مقصود عن شعر الخمسينيات الاجتماعى إلا أن بعض أعضائه خرج بالفعل من عباءة التيار الاجتماعى، وأن جيل الأحدث مر بمرحلتين متعاقبتين شهد خلالهما حراكا داخليا مزدوجا فرديا وجمعيا كما سنرى. أما الفردى فله علاقة باستشراف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل أفق جديد فى إبداعه الخاص مع حلول عام ١٩٧٥ تقريبا، فى إطار صنف من الكلاسيكية الجديدة التى تحتفى بالقديم فى معناه الأرحب: إذ هى من ناحية تقبل على التراث الأدبى الإسبانى بأنساقه وأجناسه المتعددة، ابتداء من الشعر الصوفى خاصة (**لويس دى ليون واخوان دى لاكروث** وغيرهما)، ومن ناحية أخرى، على الآداب القديمة الأخرى الأرسخ دراسةً فى إسبانيا كالإغريقى اللاتينى والعربى والعبرانى على وجه الخصوص وذلك لوجود مدارس إسبانية بارزة ومتعمقة الدراسة لهذه الآداب أفضل من غيرها كالألمانية مثلاً أو الروسية. العلامةُ إذن التى تسمُ جماعة الأحدث أو شعر الصياغات الفكرية هى هذا الحسُ النيوكلاسيكى فى مقاربة التراث الأدبى والفنى الإنسانى من منظور كونى مخالف لأية إقليمية أو محلية، مقاربةً ذاتية فى الأساس ومغايرةً من شاعر إلى آخر. وأما الجماعى فيصل بانقسام الجماعة على نفسها من حيث اتجاهها الفنى. إلى جانب ظاهرة أخرى متمثلة فى انتساب شعراء لاحقين إلى نفس الجماعة، لانطلاقهم من نفس مبادئ الأوائل (خاصة لاحتفائهم بالشعر الذهنى الأكاديمى) ثم فى عودة هؤلاء اللاحقين إلى الحميمية والشعر الإنسانى والتراث الإسبانى، وإلى الأوزان الكلاسيكية القديمة مثل بحور السكندرى وذات الأحدَ عشرَ مقطعاً أو ذات سبعة مقاطع، وهجر الأوزان القشتاليةِ مع منتصف عقدِ الثمانينيات تقريباً.

جيل ١٩٧٠ أو «الأحدث»

يؤلف شعراء جماعة الأحدث قائمةً متباينةً وصاخبة توطد حضورها فى عقد السبعينيات وهى الآن أقربُ مرجعيات الشعر الإسبانيِ فى النصف الثانى من هذا القرن. فمازال الشعراءُ الشبابُ بشكل ما إما معارضين أو متأثرين بهذه الجماعة التى ربما كانت الحلقة الأخيرة الواضحة حتى الآن فى مسار الشعر الأسبانى منذ منتصفِ القرنِ والذيِ يتبدى للكثيرين غير منتظم إن لم يكن متقطعاً.

ويجدر بالذكر أن جيل السبعينيات لاقى اهتماماً واضحاً؛ فضلاً عن أن أعضاءه عالجوا بالتنظير حركتهم الشعرية نفسها. وقد يكون اهتمامُ النقاد المبكر بهذه الجماعة هو، أولاً، مبررٌ تسميتها بالأحدث، فأغلبُ شعرائها لم يكن نشر ديواناً بعد؛ وذلك نفسُه، ثانياً، هو مبررُ الجدلِ الواسع حول الحضور الحقيقى لهذه الجماعة من عدمه.

لذا، لا محيدَ عن العودة إلى البدايات. ففى عام ١٩٧٠ تحديداً، صدر منتخب شعرى مشفوع بمقدمة كتبها الناقد الشهير **خوسيه ماريا كاسيليت** تحت عنوان التسعة الأحدث (برشلونة، بارال) يضم قصائد للشعراء المولودين فيما بين نهاية الثلاثينيات ونهاية الأربعينيات وهم: **أنطونيو مارتينث ساريون** (١٩٣٩) **ومانويل باثكث مونتالبان** (١٩٣٩) وخوسيه ماريا البارث (١٩٤٢) **وفيليكس دى أثوا** (١٩٤٤) **وبيرا جيمفيرير** (١٩٤٥) **وأنا ماريا مويش** ( ) **وبيثنتى مولينا** فويش (١٩٤٦) **وليوبولدو ماريا بانيرو** (١٩٤٨) **وجييرمو كارنيرو** (١٩٤٧)، فى أول مقاربةٍ شاملةٍ لهؤلاء الشعراء الجدد آنذاك.

وضع **كاستيليت** عدداً من المعايير التى يجانبها الصواب أحياناً كما سنرى ترسم أوجه التشابه بين هؤلاء الشعراء من بينها :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- أن ابرز مـا يُلفت النظر إليـهم أن فى تكوينهم الثقافى والفنى لا يمثلُ الأدبُ إلا جانباً محدداً، اقل بكثير مما كان يمثلُه الأدبُ لدى الأجيال السابقة.

- وأن تكوينهم الأدبى يعتمد فى الأساس مؤثرات غير إسبانية، فهم يرفضون التراثَ الأدبى السابق عليهم مباشرة أو هم يتجاهلونه عن قصد (مع بعض الاستثناءات بالطبع: **بيثنتى أليكساندرى - ثرنودا - خيل دى بييدما**)؛ وذلك لأنهم - بعبارة أحدهم - كانوا قد اكتشفوا شعراء «ملعونين» فى النطاق المكتوب بالإسبانية، خاصة شعراء أمريكا اللاتينية، وفى مقدمتهم بالطبع **أوكتابيوباث وبورخس وخوسيه ليثاما ليما**. هذا بالإضافة إلى غيرهم من الشعراء الكبار فى الإنجليزية والفرنسية، مثل: **ت. إس. إليوت وازرا باوند وسينت جون بيرس** والسيرياليين الفرنسيين وهكذا؛

- وإنهم انشغلوا بتجديد شكل القصيدة.

ولكن ما شكل هذا الشعر الجديد؟ أو على الأقل - ما أبرز ملامح هذا الخطاب؟

يحددُ **خوسيه ماريا كاستليت** بعض هذه الملامح:

١ - هجرُ الأشكال التقليدية، والحريةُ المطلقةُ ومجاوزة كافة القواعد الشعرية المتعارف عليها من عروض وقوافٍ (باستثناء **بيرا جيمفيرير وجييرمو كارنيرو** اللذين حافظا أحياناً على الأوزان القشتالية التقليدية)، والحريةُ المطلقة كذلك فى الشكل الطباعى للقصيدة (وثمة حالات مفرطة عند **آنا ماريا مويش وليوبولدو بانيرو**).

٢ - الآليةُ النفسيةُ فى الكتابة - كمؤثرٍ سيريالى - وتقنيات الحذف والكولاج. فهم يقصدون إلى تجنب الخطاب المنطقى، والقياس التعبيرى (السبب والنتيجة) سعياً، من ناحية، وراء ما أطلق عليه بعضهم «اللا منطق المتعقل» (كما فى نصوص **فيليكس دى أثوا** التى تميل، من ناحية أخرى، إلى السردية" وكذلك فى نصوص **باثكث مونتالبان وخوسيه ماريا البارث وآنا ماريا مويش وجييرمو كارنيرو**)؛ ومن ناحية اخرى، سعياً لخلق مما أسموه بـ «المجال اللامنطقى» الدال وتتطلبُ قراءتُه جهداً ليس عقلانياً بقدر كونه بصرياً - فى رأى **كاستليت** - (**مارتينث سارتون وبيرا جيمفيرير وليوبولدو بانيرو**) فى محاولة للإمساك بعدد من العناصر التكوينية المتزامنة مع القصيدة المكتوبة.

وربما كانت تقنية الكولاج التى يلجأ إليها روادُ هذه الجماعة على نحو متصل ذاتَ دلالةٍ خاصةٍ فى كل حالة.

- فعند **بيرا جيمفيرير** يمثلُ تضمينُ أبياتٍ شبهِ مجهولة لشعراء آخرين رغبةً منه فى التواصل مع تجاربهم الثقافية المشتركة.

- وقد ترمى الشواهدُ المطولةُ والمحيرة التى تسبق نصوص **خوسيه ماريا البارث** إلى إدراج إبداعه فى سياقه التاريخى العالمى من ناحية، وإلى إثبات أن الانقطاعات التاريخية الظاهرية مشدود بعضها إلى بعضٍ بخيوط خفية، وأن هذه الخيوط ليست سوى التناقضات والتعارضات الطبيعية بين الحقب التاريخية المختلفة.

- أما **مانويل باثكث مونتالبان** فيبعد شيئاً عن هذه الغاية الأدبية - التاريخية، ويقترب من فن البوب : كلمات أغانٍ، عبارات من الإعلانات التجارية، فقرات من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خطب، نصوص من نشرات استخدام أجهزة وهكذا، كما فى لوحات التصوير البوب فى السبعينيات، والهدفُ منها إنجاز تأثيرات لحظية تلقائية ومباشرة ومجاوزة اية طروح فكريةٍ صارمة لعدم جدواها وإطراحُ اية مهابة زائفة عن الشائع واليومى.

- والكولاج عند **ليوبولدو بانيرو** يقتصر على قصاصات صحفية الهدفُ منها عموماً تحقيق تأثير لحظى متنوع عند قراءة القصيدة.

٣ - أما الملمحُ الثالثُ من بويطيقا جماعة الأحدث فله علاقة بالنزوع إلى عناصرَ من عوالمَ بعيدةٍ وبالميل إلى الزخـــرف : **فبيرا جيمفيرير وكارنيرو وآثوا ومولينا فويش** على وجه خاص يقاربون تيماتٍ شرقيةً ويمجدون مدناً قديمةً ويسوقون أسماءَ أماكن وأشخاص أبرز ما فيها ما تخلفه من أثر صوتى. وهم منشغلون بوصف الملابس والأقنعة والطقوس واستحضار الأساطير الكلاسيكية وحكايات من العصور الوسطى، وهكذا. وهم فى ذلك يقتربون من جيل الحداثة فى الشعر الأسبانى، **جيل روبن داريو بايى - إنكلان** وغيرهما. ويحتفون بتيمات وأساطير معاصرة من الولايات المتحدة أولا، وكنتيجة لتأثير السينما والتليفزيون والإعلانات والمجلات المصورة تحديداً.

٤ - لكن منذ البدايات، بدا جلياً أن ثمة مغايرة فى الطروح بين افراد هذه الجماعة فى مساحات بعينها من إبداعهم. فنفر منهم (**باثكث مونتالبان وخوسيه ماريا البارث وآنا ماريا مويش**) دعا إلى تكريس الرافد الشعبى فى الشعر، فيما اتخذ آخرون (**جيمفيرير وبانيرو على سبيل التحديد**) موقفاً متعالياً عمادهُ الإفراط فى الصنعة والتغريب فى استخدام الأسطورة والأثر الموسيقى التوقيعى فى بناء اللغة الشعرية. ومبررُ موقف الفريق الأول له أصول مردُّها - كما أسلفنا - خروجهم فى البداية من عباءة الشعر الاجتماعى :

- ففى منتخب للشعر الاجتماعى - سابق على منتخب **كاستيليت** - كان اصدره **ليوبولدو دى لويس** فى عام ١٩٦٥، نجد اسم **مانويل باثكث مونتالبان** الذى أعلن فيما بعد وبشكل قاطع ليس فقط نهاية الشعر الاجتماعى وإنما الشعر قاطبةً ويعلنُ أن الأدب منذ زمن لم يعد مادة استراتيجية من الطراز الأول كما كان.

- نفس ذلك المنتخب يضمُ شاعراً آخر ممن أصبحوا فيما بعد الأحدث : **فيليكس دى آثوا** الذى بعد ان أعلن تشككه فى إمكان أن تغير الكلمة العالم - ينظم قصيدة لا هى ساخرة ولا تحتمل تأويلا متشككا عن مصرع **تشى جيفارا**:

يقول الناسُ مرحباً بموته
لكننا - نحن - نبكى
وحين يستريحون جميعاً
سنشرعُ فى حفرِ حفرة جديدة،
رحمٍ جديدٍ،
ليخرجَ منك تيمورلنك آخر.

- كما يضمُ **أنطونيو مارتينث ساريون**، الذى لا يتنصل من شعره الاجتماعى، بل يؤكد: يوماً ما، حين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعود المياه إلى مجاريها، ربما تلزمنا دراسة متعمقة لذلك التيار للوقوف على أهم انجازاته..

ونذكرُ من بين نصوصه الواردة فى منتخب الشعر الاجتماعى المشار إليه قصيدته الرائعة، «سينما ليالى السبت»، التى تستدعى أعوام الفقر والتعاسة :

حبٌّ أعوامَ الخمسةَ عشرَ مارلين،
أنهار الذاكرة الشديدة المرارة،
ثم، العشاءُ العابسُ البارد،
والعينان حارقتان كمصباحين.

- أما **خوسيه ماريا البارث** فكان أصدر ديواناً فى عام ١٩٦٥ عنوانه «كتابُ الأدوات الجديدة» يندرجُ فى تيار الشعر الاجتماعى لكنه سرعان ما تبرأ منه وود لو نسيناه رغم ما يحمله من تجديدات أسلوبية حقيقية.

فى المرحلة الثانية من تاريخ الحركة والتى حددها النقاد بمنتصف السبعينيات، تعمقت المغايرة فى الطروح بين أعضائها الأوائل من ناحية، واتخذ كل طريقاً جديدة من ناحية أخرى، فيما ظهر أعضاءٌ جدد لهم بويطيقاهم الخاصة رغم اشتراكهم فى إنتاج شعرٍ قائمٍ على الصياغات الذهنية، وعلى أدبٍ مقروء، أى أبرز السمات المشتركة بين أفراد جماعة الأحدث.

ونحن إذ نتأملُ نتاجَ هذه الجماعة نلاحظُ أن السمات العامة التى خُلعت على شعرهم منذ البداية هى التى لم يزل النقاد يلصقونها بهم على الرغم من أن قيمة نظمهم فى مرحلته الثانية ربما كانت أرفع - بل هى بالفعل كذلك.

- فعلى سبيل المثال، للإشارة إلى نصوص **جييرمو كارنيرو**، يُذكر دائماً معجمُه الفخيمُ والنظرة التأملية المتشككة وصياغاته الفكرية وعباراته المجزأة، كما فى هذه الأبيات :

من بحر إلى بحر، أتذكرُ، ركبتُ،
مرة وأخرى، أقيم حصوناً وأسواراً،
ركبتُ، أريدُ أن أحيا، ركبتُ،
لأتركَ وراءى هذه الغابةَ من الأسوار.

وليس النقدُ الذاتىُ والمفارقةُ والتنظيرُ إلى أقصى حدٍ ممكن، كما فى دواوينه التالية ونذكر منها: «الصدفة الموضوعية» (١٩٧٥) و «مقالة عن نظرية للرؤية» (١٩٧٩) التى تنشغل بإيجاد معنى للقصيدة بتأمل أداء الكلمة إزاء الفراغ الذى يخلفه الماضى وانهيارات الفرد، أى، كيف تنهض الكلمة كنتيجةٍ وحيدةٍ للوجود أو - بعبارة - **كارنيرو** نفسه - كدليل على واقع لا وجود له إلا فى اللغة:

فى تبادل الاتصال، تحيا التجربة والكلمة،
لا وجود لأى منهما وحدها،
بل واحدة فى الأخرى.

وفى رأيه، لم يعدُ هنالك مجال للانفعال فى الشعر فى الزمن الحالى، فالانفعالاتُ مبتذلة:

إنتاج الخطاب لم يعد
علامة حياة، بل هو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خيرُ دليلٍ على انتهائه.
ففى الفراغ لا يولد خطاب
بل فى ضمير الفراغ.

بيد أن تغير الوجهة الحقيقية كان على يد **أنطونيو مارتينث ساريون** فى قصائده التسع المنظومة فيما بين ١٩٧٥ و ١٩٨٠، والتى تحمل عنوان «المركز المغلق»، ومن أهم ملامحها التقشفُ اللفظىُ المتعمدُ والخطابُ الذى يوحى ولا يفصحُ؛ ثم فى ديوانه التالى «الأفق من الشرم» (١٩٨٣) الذى يحملُ من سماتِ التجديد الدقة الأسلوبية الشديدة وتنوع النبرات والدعابة والغنائية والمفارقة والمزحة على أساس من التجربة المعيشة، ليصبح بذلك من أوائل أعضاء جماعة الأحدث فى التواصل مع ما أشرنا اليه من «الحساسية الجديدة» الغالبة على الأدب الأسبانى فى أعوامه الحالية.

يتكرس هذا التغير فى الاتجاه - كما أسلفنا - على يد **ساريون**، فالشعر من وجهة نظره لم يعد سلاحاً مشحوناً بالمستقبل (وهى العبارة الشهيرة التى انضوى تحت لوائها جيل الشعر الاجتماعى)؛ كما لم يعدْ متجراً غنياً من الخرز الملون (فى إشارة قاسية منه إلى بدايات شعر الأحدث)؛ وإنما الشعر فى رأيه: تلك الكلمات القليلة الحقيقية التى قد تبلغ مرة، ربما بمحض الصدفة، الإبقاء على أو هى ضوءٍ فى حلم.

وهذا تحديداً ما نستشعره لدى قراءة ديوانه «جرف» (١٩٩٥) الذى فيه يوجهُ نظر القارئ إلى أن نصه ممارسة «تنهض على أساس لوحة» «جزيرة الموتى» للمصور الرمزى السويسرى **أرنولد بوكلين** Arnold Boecklin. فكما يفعل الرمزيون، يزاوج **ساريون** بين الجمال والموت. وتتنقل القصيدة بين أزقة وموانئ مدينة من العصر الوسيط. ثمة مركب على وشك الإبحار - كالمركب التى تظهرُ فى لوحة **بوكلين** - فيما يتلصصُ رجال حادة ملامحهم :

من أية كُوةٍ وفتاة
تحميها عينا وحيد القرن العسليتان،
تغزلُ ولا تلتفتُ إلى أن ضوء الفجر
لا ينى يتوزعُ كالحليب الدافئ.

من ثم يعى القارئ أن الديوان درس فى تعلم كيف ينظرُ فى ضوء الخيال وعلى هامش اية غاية نفعية. فيما يظلُ **مارتينث ساريون** وفياً لرؤيته الشعرية التى انتهى إليها فى المرحلة الثانية من إنتاجه.

وفى وسعنا أن نذكر ثلاثة من ابرز شعراء المرحلة الثانية: **أنطونيو كولينياس، و لويس ألبرتودى كوينكا ولويس أنطونيو دى بيينا**.

يسير **أنطونيو كولينياس** تارة على نهج «الأحدث» وأخرى يتصل شعره بمؤثرات دينية - صوفية أو بشعر **إليوت** ثم بنتاج شعراء أمريكا اللاتينية وخاصة **أوكتابيوباث** (فيما يتصل بتيمات أو تقابلات بعينها: الحب/ الموت، الفن/ الطبيعة، الإنسان/ وجوده الملغوز.. إلخ.)؛ وهذا ما نلاحظه فى ديوانه الأخير: «عن الحياة الجديدة» (١٩٩٦) الذى يعكس هو ايضا أصداء جمالية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من فن التصوير (مدرسة فلورنسا - مصورو عصر النهضة الإسبانى)، عناصر تشكيلية وأدبية ضاربة بجذورها فى عقيدته الكاثوليكية، ومتأملة مسألة مصير الإنسان ومصير الكلمة. والحياة الجديدة التى يرمى إليها العنوان تنبنى على قصة حب، حب مطلق هو مبرر الحياة ومعين المعرفة ومحفزها، ومن هنا اتصاله بشعر المتصوفة الإسبان **لويس دى ليون وخوان دى لاكورث**.. إلخ.

من جماليات جيل «الأحدث»، يحتفظ **لويس البرتودى كوينكا** بالصياغات الفكرية المفرطة وبالألعاب الذهنية على النسق البورخسى من ناحية، وبولعه بأساطير السينما الأمريكية والفن الحديث من ناحية أخرى. ويستدعى ديوانه الذى حمل عنوان «الصندوق الفضى». (١٩٨٥) مشاهد وعبارات من السينما، وكذلك روح الدعابة وإشارات إلى اليومى بحساسية رجل المدينة. فى حين أن ديوانه الذى عنوانه «الآخر» (١٩٨٧) يضفى نوعاً من المرح والأصالة إلى نتاجه السابق. وأما ديوانه «بالحصون والحدود» (١٩٩٦) فيحمل مضمونا مزدوجا: فهو يحتفل من جانب بمتعة الحياة، لكن ليس بلا نحو من الدعابة والسخرية؛ وعلى جانب الآخر - ومن خلال الرافدين اليومى والكتبى البورخسى - تواصل هو أيضا مع المتصوف الإسبانى **خوان دى لا كروث** و «إنشاده الروحى» ونذكر منه خماسيته الشهيرة :

بحثا عن عشقى (أى العشق الإلهى)
سأجوب الحقول والضفاف،
لن أقطف الزهور،
لن أخشى الوحوش،
وسأخترق الحصون والحدود.

هذا البيت الأخير من شعر **خوان دى لاكروث** هو الذى اقتبس منه **لويس البرتو دى كونيكا** عنوان ديوانه، وهو كذلك مفتاح لفهم شفرة أحد النصوص الأساسية فى الديوان، وعنوانه «الزهرة الزرقاء»، فالمتصوف العاشق - أو النفس التى هى عند دى **لاكروث** - يعبر الحصون والحدود سعيا إلى لحظة الوصل بالحبيب فيما وراءها. يقول **لويس البرتو دى كونيكا**:

الى بلاد الضفدع الذهبى
الى حيث يرقدُ الطائرُ الأزرق،
فيما وراءَ الحصونِ والحدود،
اذهبْ وابحثْ عنها،
هكذا قالتْ لى أمى قبلَ أن تموتْ.

كما لا يَغيبُ هنا الرافدُ الأسطوريُّ الكلاسيكى الذى رأيناه عند **انطونيو كولينياس**.

ثم نذكرُ **لويس انطونيو دى بيينا**، المنشغلَ هو ايضاً بنظم شعر ذهنىٍ على أساس كتبى على نسق «الأحدث» - أو «ما بعد الأحدث» - وفقاً لتصنيفه هو ، وشعره مفتوح على مؤثراتٍ رحيبةٍ، منها شعر التجربة الحسية المعيشة، والتأمل الجمالى والإيروسية، من وحى **كفافيس ولويس ثيرنودا** والشعر العربى الأندلسى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خاصة فى مجلده «كأنما إلى مكان غريب» (١٩٩٠) الذى يجمعُ بين تضاداتٍ من مثلِ الصياغة الراقية والإشارات المبتذلة، السردية والتأمل، التكلف والعفوية.. الخ.

خوسيه ماريا البارث و «متحف الشمع».

وكمثال لنتاج جماعة الأحدث ننتقلُ إلى **خوسيه ماريا البارث** ومجلده «متحف الشمع».

ولد **خوسيه ماريا البارث** فى قرطاجنة (مرسية) فى عام ١٩٤٢. وإلى جانب الشعر، كتب العديد من الدراسات الأدبية والمقالات، وهو كاتب سيناريو ومترجم **كفافيس وستيفنسون** ومنتخبٍ شهيرٍ من الشعر الإنجليزى إلى الإسبانية، كما قدم للعديدِ من ترجمات الشعر الإنجليزى. و **خوسيه ماريا** البارث على نقيض انموذج الشاعر الكوبى **خوسيه ليثاما ليما** ـ الملقب بالرحالة الساكن ـ إذ ارتحل إلى الولايات المتحدة وإيطاليا والسويد وفرنسا وانجلترا وألمانيا وكوبا ونيكاراجوا والمكسيك والمجر ومصر وتركيا والأرجنتين واليونان والمغرب. وكرس حياته الأدبية تقريبا، ثلاثة وعشرين عاماً، لمجلده «متحف الشمع» الذى صدر فى ثلاث طبعاتٍ حتى اكتمل فى عام ١٩٨٤. ويمثلُ الديوان صرحاً فريداً للصياغة الفكرية، وحلمَ مؤلفه لإنجاز «العمل الشامل».

ومن مبررات اختيار هذا الشاعر أنه يمثل أشد أقرانه وفاء لمبادئ تيار الأحدث؛ وأن ديوانه «متحف الشمع» يعكس فى نقاء ملامح المدرسة التى يمثلها. فضلا عن أنه يفند حكما جائرا أطلقه **كاستيليت** على نتاج المرحلة الأولى لهذه الجماعة مفاده أن المؤثرات الكثيفة المرصودة فى أعمالهم منقولة أكثر من كونها مستوعبة، كالطالب الذى يزين حجرته بملصقات أجنبية. كما نذكر أن العبارات والمقتطفاتِ من شعر آخرين، والشواهدَ والمقدمات المطولة التى تسبق قصائده والتى أجهدت النقاد وضللتهم، وكذا السياق الطباعى المحير، والفقرات الفعلية فقط أو الاسمية فقط ذات الدلالات الإيحائية الممتعة على غير القارئ المتعمق الصبور، لتجعل منه عملاً ذا فرادةٍ بأى مقياس.

و**خوسيه ماريا البارث** يعتبر الكتابة ذاكرة ثقافية. وربما كان من أوائل أبناء جيله تمثلا للأدب كإرادة تواصل وانتخاب، وتماهت حيواتهم الشخصية فى الشعر. فحين سئل عن بويطيقاه قال: الأدب مصيرى. ليس كمهنة. فقد تصبح أولا تصبحُ مهندساً أو أى شىء آخر، أما أن تكون شاعراً. فإما أن تولد شاعراً وإلا فلا (مجلة «كويريو»، بالنسية، ١٩٨٤). وهى مقولة قريبة من أخرى ترجعُ أصداء من **إدجار الآن بو** مفادها أن الأهم هو الذات الشاعرة المبدعةُ، قبلَ العمل الأدبى نفسه. والشاعرُ بالفعل يدرج فى نصوصه كتابات من عوالم ولغات وأجناس أدبيةٍ أخرى تضعُ كلمته هو فى مدارها الخاص. ويأتى ذلك على نسقين : الأول هو تلك المقدماتُ الكثيفةُ المشارُ إليها؛ أما النسقُ الثانى فحميمى وسرى أحياناً بغرض رسم كون أسطورى تتأمل فيها القصيدة الثقافة التى تتدرجُ فيها لتضفى نظرة ومفهوماً جديدين على الموروث. كما يجسدُ شعره تنائياً وصراعاً وسخريةً مريرة ومحاولة للفكاك من عالم شديد الوطأة لشدة حضوره، ومحاولةً لتأمل الشعر ذاته وعدم جدواه أساساً. وسبيلهُ إلى ذلك سياق متقطع وفراغات طباعية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والكولاج ولغة سهلة ظاهرياً ووصفية وحميمية كلغة سرد الحكايات.

وعلى الرغم من تمسك **البارث** بمبادئ جماعته، يتسم شعره الأخير بالحكمة التى تنهض على التجربة المعيشة - كما سنرى فى سلسلة «ليليات» - وتبرهنُ على أن أكثر من واحدٍ من نقاده سقط فى مزالق التعميم حين لم يلتفتْ إلى تلك الموهبة المتعددة النبرات التى نضجت هى ايضاً بمرور الزمن.

متحف الشمع

المجلد (٥٠٦ صفحات) موزع على ثلاثة كتبٍ مقسم كل بدوره إلى ثلاثة فصول. عنوان الكتاب الأول : «إطلالة»؛ والثانى: «كتابُ الحكايات»؛ والثالث: «الحلم». ويُختتم بمجموعة من تسعَ عشرةَ قصيدة بعنوان «ليليات»، وأخرى بعنوان «أوراق خاصة».

ومن الملاحظات العامة على المجلد :

- أنه لا توجدُ نصوص مطولة على نسق القصيدة - النهر، بل هى فى الغالب قصائدُ قصيرة كثير منها له شكل «الهايكو».

- أن تسلسلَ إدراج القصائد بالكتاب لا علاقة له بتواريخ كتابتها.

- أن المؤلفَ يفيدُ من كافة إمكانيات الطباعةِ والكولاج.

- أن النصَ فى الغالب لا يحترم قواعد اللغةِ أو الترقيم.

- وعورة تقدم القصيدة لتداخل جملها ولكثرة الحذف.. إلخ.

- غزارة إيراد أسماء الأعلام والألفاظ غير الإسبانية.

- أن الشواهد المطولة والشهيرة عند **البارث**، والتى تتقدمُ نصوصه او تذيلُها تنتمى إلى التراث الإنسانى على رحابته. وقمتُ بإحصاء مضنٍ لأصحاب تلك الإحالات والشواهد أو المقولات المأثورة أو الفروض الفلسفية أو المشاهد المستخرجة من أفلام سينمائية أو من أغانى الجاز فوجدتها تربو كثيراً على الفٍ وخمسمائة: من **هوراس وفيرجيل ودانتى** إلى الفردوسى وألف ليلة؛ من **شكسبير وثربانتس** إلى **بورخس وأوكتابيوباث**؛ من **همفرى بوجارت وأوليفيا دى هافيلاند إلى شابلن**؛ من **تاسيتوس إلى ابن بطوطة وابن حزم**؛ من **اخناتون إلى الملك المعتمد**؛ من **نيرون وكاليجولا إلى ماوتسه دونج**؛ من **المتنبى إلى ناظم حكمت**، وهكذا. قائمة لا تنتهى.

- ومن طرائف الكتاب أن به صورتين منمنمتين فقط، لكل منهما عنوان ومكتوب بالعربية تمثل الأولى الشهوة والثانية السعادة، لكن كلمة «السعادة» مقلوبة، وربما وجدنا فى ذلك دلالة إيحائية لهذا المجلد.

وفيما يلى بعض القصائد من الديوان تحمل شيئا من بزيطيقا **خوسيه ماريا البارث** الشعرية. وبالطبع فإن القصائد المختارة لا تغنى عن قراءة الديوان ولا تفى للاقتراب من شعر **البارث**، أحيل المهتم إلى الديوان نفسه إن تغى التعمق.

١ - القصيدة التى تستهل الديوان وعنوانها «آه، اصنع لى قناعا» (كتبت فى ١٩٦٩، بين مدريد وباريس) تستحضر مشاهد من سينما الغرب الأمريكى، وتطلق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عددا من الأفكار التى ستشيع فى المجلد بأكمله، ومنها: استخدام ضمير المتكلم فى رسم عالم متخيل مصدره السينما؛ وروح تهفو إلى المغامرة؛ وتمثل الأدب مغامرة لا طائل وراءها لكنها حتمية؛ والرغبة فى التنائى عن الواقع كما يشير العنوان - «اصنع لى قناعا»:

أستريح دون أن أترجل عن الجواد
يحطم القيظ كل ما يُرى
أمامى الحدود
صوت يقول لى لا تعبر أبدا هذه الحدود
أدخن سيجارة
أنفض زى خمس وثلاثين جملة
غير مكترث، كفارس
فقد كل شئ ولا ينتظر أن يربح شيئا.
أعبر النهر.

٢ - فى القصيدة الثانية «أمير الظلام» (قرطاجنة، ١٩٧٧)، نتعرف جانبا من أهم المؤثرات فى شعره؛ ثم نحوا من رؤيته للعالم فى البيت قبل الأخير، استسلامه، لتصاريف القدر.

أمير الظلام
اللعنة، نحن محاطون!
- من كتاب ما -

سماء الجنوب الصافية
حرارة كأس
فيما أسمع موتسارت
لوحات بلاتكث، أو روسو
هذه الضفاف الوادعة التى أتأملها
وتلك التى طالعتها كثيرا
مع هوميروس أو فيرجيل
من أحبونى وأحببتهم
وفاء روحى لمناظر محددة ووجوه وكتب
ضوء مصباح فراشى على ستيفنسون ومونتين
وثربانتس وتاسيتوس وستندال
وشكسبير وبورخس،
جسدى ومصيرى اللذان أقبلهما.
هذا كل ما فى الأمر.

٣ - فى القصيدة التالية نستطلع رؤيته للفن والحب كحلم. هذا الحلم (الذى هو الفن والحب) ومن يحلم به (أى الإنسان) مآلهما الفناء.

خط الظل

لا أستطيع رؤية الأشرعة العالية، أيها القبطان. (جوزيف كونراد)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الشاطئ، ريح سبتمبر
تفتح طرقا غريبة.
طيور بحرية واجمة
تحرس حطاما
دفعت به الأمواج إلى الرمل
وستمحوه الأمواج.
شئ كان بارجة، وحدة درفيل،
حلم رجال.
هكذا الفن. رماد الحب.

٤ ـ قصيدة «حوليات» تعرض فكرة أن الإنسان حين ساد العالم أفسده وملأه بالشرور والابتذال، فمكتوب علينا نحن البشر أن نحيا التدنى ولا مفر. والقصيدة مسبوقة بشاهد من **تاسيتوس** يقول: «ردا على سؤال **نيرون** عن مبرر تآمره ضده، أجاب **سولبيكيوس أسبيروس**: لم تكن ثمة وسيلة أخرى ممكنة لعلاج شرورك». تقول القصيدة :

لو مات وهو فى السلطة
دون أن نحاكمه،
لو أن جسده لم يفسد معلقا فى الأسوار،
كنذير،
ذلك الظل الرهيب، ولا يقهر،
سوف يتعقبنا.
قوى غامضة قهرها الإنسان بعد قرون
ـ كى يستطيع العيش ـ
أطلقها فى حكمة واحتفل
بالفساد والقسوة، بالوضاعة والجهل.
حقارة عالمه كانت وستبقى حقارتنا.

٤ ـ فى قصيدة غيوم ذهبية»، نطالع ـ من ناحية ـ تأثير الشاعر الرومانى **هوراس** وفكرة «اغتنم فرصة اليوم» Carpe diem، وتحث على التمتع بالحاضر قبل فوات الأوان : (اختصر من آمالك/ فها نحن أولاء نتبادل الحديث/ والزمن الغادر يفر منا/ اقبض على اليوم/ ولا تثق بالغد إلا أقل القليل). ومن ناحية أخرى، تكرس القصيدة الثقافة والصداقة والحب ضد بربرية العالم التى يقابلها الشاعر بازدراء. إلى جانب تيمة البرتغالى **فرناندو بيسوا** بتلاشى الذات فى الزمن، وهو الشاهد الذى يسبق القصيدة، ويقول: «لا مكان للحنين الذى ينتابنى لا فى الماضى ولا فى المستقبل». فضلا عن نحو من العدمية الشائعة فى شعره.

فيم تهم حياتى؟
كلما أقمت بيتى حطمته.
فى أى بلد أبلغه،
لا أحب لحظة أخرى سوى
لحظة استشرافه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما عرفت قط قول مرحبا مرتين
لنفس المرأة.
احترام المرء نفسه.
الفكر.
ورود غرستها أراها تنمو.
أفتح آخر زجاجة طلبتها.
أنظر كيف تنقذ حياة كل نبيل.
نخبك أيتها الثقافة،
ونخب كل من يرافقني من الأحياء والموتى،
أشرب.
فيما وراء الزمن وجسدي،
أشرب، أملأ ثانية كأسي.
وأترك الكحول يقطع وئيدا الخيوط التي
تصلني بهذه الهمجية.
ومع الكأس الأخيرة،
كأس الازدراء،
أشرب نخب من يحبون مثلي.

٥ ـ ثم ننتقل إلى نصه «قصيدة أخرى للهبات». وهنا، نتوقف قليلا لنتحقق تأثير الأرجنتيني **خورخي لويس بورخس** الشفيف على هذا الشاعر. فمن النصوص **البورخسية** الشهيرة، الرائعة والشجية معا، «قصيدة الهبات»، التي يقول فيها **بورخس** إن إرادة الخالق شاءت أن تهبه الكتب وتسلبه البصر. وهو من النصوص الأوتوبيوغرافية التي لها قصة. فكان **بورخس** اعتاد أن تراجع والدته قصائده قبل نشرها، إلا هذا النص إذ أشفق عليها من الألم لدى مراجعة قصيدة يرثي فيها نفسه وأعطاها لشخص آخر كي يراجعها. ومطلع قصيدة **بورخس** هو:

لا يحسبن أحد نحيبا أو لوما
هذا الاعتراف بعظمة الله
الذي في مفارقة عليه،
وهبني معا الكتب والظلمة.
على مدينة الكتب هذه نصب عينين
بلا نور، لا تملكان
سوى القراءة في مكتبات الأحلام.

فيما بعد، نظم **بورخس** نصا آخر أسماه «قصيدة أخرى للهبات» لتضفي نحواً من التوازن بعد القصيدة الأولى، إذ يحمد فيها الخالق للنعم الكثيرة التي وهبها إياه، يقول في مفتتحها :

اشكرُ لمتاهة النتائج والأسبابِ الإلهيةِ
تنوع المخلوقاتِ
التي تؤلفُ هذا الكون الفريدَ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العقل الذى لن يهجر الحلمَ بخريطةِ متاهةٍ،
وجه إيلينا وصبرَ عوليس،
الحبُّ الذى يجعلُنا نرى الآخرين
كما تراهم الألوهةُ. (.. الخ)

أما **خوسيه ماريا البارث** فيكتبُ هو ايضاً «قصيدة أخرى للهبات» لا تحمل فقط نفسَ العنوان البورخسى بل تفتتحُ مع تغيير كلمة واحدة نفس الأبيات العشرة الأولى فى قصيدة **بورخس**. لكن ليس قبل أن يورد حاشية تقولُ:

«حين يبلغُ هذه الصفحة، سيتخيل القارئ تشابهاتٍ مفاجئة بقصيدة **بورخس**. لا تبحث عن أصداء لا طائل وراءها. فبعد أن وضعتُ فى اعتبارى توافق ميولنا، فضلتُ على التواء التقليد تألق الانتحال المباشر، وغيرتُ فقط ما نختلفُ حوله من مبادئ. أشياء تحدثُ تحديداً فى أفضل العائلات.

ومما لا يذكرُ إلا نادراً عن شعر **خوسيه ماريا البارث** - وإن كنا نحن المحنا إليه أو لاحظناه هنا - نزوعُه إلى الرواقية وقبولهُ فكرةَ أن الحياةَ زائلة، وأن قيمة الوجود فى الحب وعشق الجمال، المحسوس والمعيش. وأن خطابه الشعرى يتسم بمنطقيته وبنزعته الجمالية الموجهتين - بشكل متماسك وبأسطرة كل ما هو جميل - صوبَ توديع الحياة لأن كل شئ فيها يتلاشى كالحلم - كما أسلفنا - وأن كل حلم مآله النسيان الذى هو مصيرُ من يحلم أيضاً. والشاعرُ يتأملُ تلاشى الجمال - لأنه بطبيعته زائل - بعد أن جربه متعةً معيشةً وحاضرةً. وهذا ما نلمسُه فى قصائد مجموعة «ليليات» التى تكرسُ بعض المغايرات الجديدة فى شعر **البارث** ومنها كما أوردنا الميلُ إلى الحكمة والاحتفاءُ بشعراء التراث الإسبانى القديم من أمثال **خورخه مانريكه** و **فرناندو دى إيريرا**.. وهكذا. وتتبدى ذروة الرواقية وتأثيرات **مانريكه** فى أولى قصائد «ليليات».

سترى وجوهاً كثيرة للحب،
وانصرام الأيام.
وليلةً ما، حين تتأملُ السماءَ،
ستشعرُ أمامكَ بتمام تلك الرحابةِ
وبرودتها.
وتعى الازدهارَ والشقاء.
وفى سخرية ورعب ستشهدُ مرورَ الملوك؛
وبامتنان، البحرَ.
دعْ جسدك يحس مرور الحياة
ودع عينيكَ تتأملان فى سلامٍ
رماد العالم.

٧ - «ليليات ٢»:

لو أن مصيرك مكتوب،
لو أن الصدفةَ تعصفُ بكَ
كشفق الريح بأوراق الشجر،
فيم يهم؟
فالرحلةُ رحلتكَ والأبوابُ أبوابك،
والاختيارُ فى الجهلِ اختيارُك،
وبجسدكَ تدفعُ الثمن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٨ ـ «ليليات ٣»:

طائر يجتاز السموات،
أو ظلٌ غيمةٍ،
أو القمرُ فى البحر.
هكذا يمضى الحبُ.
وستنسى
كما ينسى المسافرُ
وستنسى
كما ينسى المسافرُ.

٩ ـ «ليليات ٤»:

جميعهم زالَ.
مجدَ طروادة ومسالكَ الصحراءِ،
وحكمةَ العماليقِ،
روما، انجلترا، الأندلس.
لكن الخمرَ التى تعاقرها الليلةَ،
والمرأةَ التى تتأملها،
ليستا إلى زوال.

١٠ ـ «ليليات ٥»:

عظماءُ زمنٍ آخرَ،
كنوريات الوردِ،
سقطوا.
الأعمدةُ التى أقامها الرجالُ،
إمبراطوريةَ وراء إمبراطوريةٍ،
هى الآنَ تراب،
لكنها عاشتْ بعدَ أحلامهم.
تمتعْ.
تأملْ غروبَ الشمسِ،
فمثلُها يموتُ عالمُكَ.
كنْ جديراً بذلك الذهبِ.

١١ ـ «ليليات ٦»:

لا تسأل السماءَ فلن تبالى.
لا تنظرْ فى رعبٍ إلى جسدكَ.
فلن تعرفَ أبداً،
حتى وان مرّ بكَ،
ما مصيرُك،
ولا أية دروبٍ غريبةٍ
كتبتْ على قدميكَ الآلهةُ.

ارنولد بوكلين (بازل ١٨٢٧ ـ فييسولى (ايطاليا) ١٩٠١) مصور طبيعة وامثولات رهيبة بتاثير من الفنانين الالمان فى القرن التاسع عشر. كان سابقاً على الرمزيين وفنانى السيريالية الميتافيريقية فى القرن العشرين. من اشهر اعماله «جزيرة الموت» (١٨٨٠) التى استوحى منها الروسى رحمانينوف القصيد السيمفونى الذى يحمل نفس العنوان. من أعماله الأخرى» الأوديسا وكاليبسو» (١٨٨٣) و «الطاعون» (١٨٩٨) التى توحى برمزية سيكولوجية كالتى استخدمها فيما بعد فرويد.

رضا البهات

ورقة

خرج الفتى مذعورًا كمن وجد ثعبانًا بدورة المياه. جلبابه على كتفه وسرواله معلق بين ركبيته لايزال. ألقى على أرض الميضة بصفحة مجلة لامعة زاهية الألوان وكلما انحنى أحدهم على الصورة نهض مفزوعًا. أو يلتقطها الواحد ويحدق فيها اللحظة ثم يرميها مستعيذا بالله، تقدم عجوز مبلل يشرّ الماء من ذراعيه وساقيه العاريتين، تأملها قليلاً وصاح.. «يللا كل واحد يكمل وضوءه، هيه حكاية! واحد نايم مع جماعته». امتدت يد من بين الأقدام، قلبت الصورة إلى ظهرها وعلا صوت ساخر.. «ودى كمان جماعته ياحاج؟». وبانفعال زائد خطفها فتى بادى التقوى قوى البنية حليق الرأس يقطر الماء من أذنيه وذقنه، له لمعة داكنة فى جبهته. تأمل وجهى الصورة ثم ألقاها بعنف ليلاحقها دوسًا عصبيًا بقدمه. تجمع حول الصورة زحام من الوجوه، كمن يفحصون جثة ثعبان لا يزال بعدُ حيًا. حلقة من البشر ما بين مشمر الجلباب، والذى أتم وضوءه وأرخى ساقى البنطلون. والواقف عاريًا تمامًا كأنه تهيأ للحموم بديل الوضوء. هذا غير من جاء مهرولاً من ساحة المسجد، يضربون جميعًا بذهول أعينهم إلى الأرض ويتحاشون مجرد لمس الصورة بطرف القدم.

- وأنت لقيتها فين دى ياد يا عبوده.

- ف الكنيف دهه.

وهرول عبوده بسرواله المعلق، ليعين بلمس اليد دورة المياه المقصودة. كما لو أن المشكلة فيها هى.. «إمال مش مبلولة ليه. وريني كده.. آه مش مبلوله».... «دا البنت لسه صبية، واستر على ولايانا». زعق فيهم العجوز المرح.. «هيعزّونا فى

حالنا، جايبين الجضّع ده منين. ما شاء الله ولا فحل الخيل». تقدم الشاب ذو الزبيبة قائلاً بقرف.. «هات أما أقطعها» قاطعه أحدهم.. « لأ، سيبنى أنا آخد الثواب ده الله يكرمك. بعد إذنك يعنى». وتكالبت الوجوه من جديد على اليد التى توشك على تمزيقها.. «ما يمكن جوزها، أكيد جوزها». فعاجله صوت باتر.. «ده فحش والعياذ بالله، وحد يعمل فى مراته كده؟».. وجاء صوت العجوز المرح جادًا هذه المرة:

- وهو بيعمل حاجة.. دا هيّه اللى بتعمل، يا حازانى ى ى ى.

ثم كثر الكلام.. «دى ما تتقطعش، دى تتحرق بجاز وسخ، استنى.. الكبريت فى الجلابية هناك».. «والكلام المكتوب ده إيه. ما يمكن صورة من بتوع كتب الطب. خد يا عم لتلبس فيًا تبقى مصيبة».

استغرقتهم المداولة وتبادل الورقة والاستغفار مما بها. وتهدلت منهم شمرة الأذرع والأرجل. وجفت المياه على ملابسهم. قال أحدهم بحسم.. «احنا نحطها مطرح ما كانت ونستنى بعيد نراقب اللى هيرجع لها. مادام عاينها يبقى لازم يرجع لها. ساعتها نعرف نربيه بجد». وظلوا على حيرتهم يتناوبون الرأى فيما ينبغى عمله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فحص الخيوط

الخيط الأول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

. . . لذا طلبت المثول بين أيديكم

لا لأحكى مظلمة

وإنما لأملأ عينى ببريق العروش

حيث يمكننى أن أخفى وجهى فى سجدتى

وجهى الذى صنعتموه

وسأجعلكم تشتاقون إليه

فأطيل إخفاءه

أعرف أنكم لا تستطيعون التنازل عن سجدتى هذه

وأنكم تكابدون الشوق

لرؤية وجه ربما أمكنه الآن فقط أن يضحك

مكتوما كعثرة

لن تسمحوا لأقدامكم مطلقاً أن تسقط فيها.

الخيط الثانى

سأحدثكم عن شجرة لم يعرف جذرها الأرض قط

نمت فى الهواء الواصل بين بيتنا والحديقة

ولفت أغصانها حوله بإحكام

لقد اخترقتموها مراراً وأنتم تسيرون

بل أرحتم ذقونكم عليها كلما أوقفكم حوار عابر

والدليل على ذلك

أنكم تستعيدون هذا الحوار فجأة

ويرهقكم للغاية تذكر تفاصيله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخيط الثالث:

الراقص فى دائرة الضوء

لن يميز بين ظلام الخشبة والمتفرجين

لو أخطأ عامل الإضاءة

سيقفز فوق الرءوس

حينها

لابد أن يضاء المسرح

وتشتعل اللعنات

وتنقشع بالونة الضوء

عن راقص يسأل نفسه مرتبكاً:

من أين كانت تجىء الموسيقى؟

الخيط الرابع:

كأنها كانت هنا

كأنها جلست على الرصيف

وأمعنت النظر فى المارة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كأن بإمكانها أن تحدثكم عن واحد واحد

أو كأنهم تحدثوا إليها جميعاً فى الوقت نفسه

وكأن مشاجرة وقعت

فانفضوا

وهاهى تجلس على الرصيف

تناديهم

وخيط من الدماء

يسيل على ركبتيها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخيط الخامس:

ولما كان الشروع فى القتل

جرائميا أيضا

ضغطنا بقبضتنا على الشر

ولعقنا ما انفلت من بين أصابعنا.

صورة البطال

أنبأنا الذى نبت شاربه فوق أنفه قال:

منذ سبع سنوات وأنا أتلقى التعازى لقد مات أنفى.

لست حزينا الآن، ربما فقدت متعة تشمم أثداء النساء لكن لا بأس فالملايين أيضا لاتزال أنوفهم على قيد الحياة ولكنهم لا يتذكرون شيئا عن تلك الرائحة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ سبع سنوات اكتشفت وجوده نظرت فى مرآة المغسلة فلاحظت نقطة سوداء فى تجويف اذنى اليمنى بحجم رأس القلم.

ظننته شامة عادية ظهرت بمناسبة حرب الخليج، وعندما انتهت الحرب لاحظت أن النقطة السوداء أصبحت بحجم محيط غطاء القلم.

لست قلقا ولا أرغب فى رؤية الأطباء ليكن ما يكون سأعيش ما يكفينى من الوقت.

كنت أفكر فى شراء مرآة جديدة لست أدرى كيف اعتقدت أن مرآة المغسلة مشروخة اتقدم بالشكر إلى محبوبتى (سهام) لأنها جعلتنى أوفر قيمة المرآة الجديدة عندما صارحتنى همسا بأن فى وجهى شرخا يمتد من جبهتى وحتى ارنبة أنفى.. يرحمه الله.!

بين زلزال وآخر كانت ثمة شظايا دقيقة الحجم جدا تهل من وجهى ذى الاصفرار الخريفى، لا أحد يدرك مقدار الهلع المروع الذى ينهش إنسانا ما بدأ يفقد ملامح وجهه تدريجيا.

أخر مرة تسكعت بشارع (حدة) كانت قبل سبع سنوات، أذكر أنه ترك عندى انطباعا غموضيا عن نوعية الجلد الذى يرتديه سكانه.. ما زاد فى شكوكى أن الهواء كان مشبعا بالزغوة!

كانت المحلات التجارية تلعب ليلا (القفز فوق الحبل) وتستخدم الشريط الأسفلتى حبلا كانت الشقق ساحة شطرنجية عظيمة الأبعاد، وكنت أشاهد المباراة وأنا جالس فى استديو تصوير منخفض كحجر على الهواء مباشرة.

أملت أنا اشاهد وجه امرأة حسناء لكى تهبنى فألا حسنا قبيل ولوجى إلى بيت صاحبى الذى أنا بصحبته الآن. لكن حاستى السادسة افترسها اضطراب شديد عندما شاهدت امرأة لها جمال صارخ يجعل القلب يثب بين الضلوع لوعة إلا أن نصفها السفلى كله كان هيكلا عظميا، جعل قلبى يثب فعلا من بين ضلوعى ويفر إلى أحد الأزقة الخلفية، ولم أعرف بعد ذلك إلى أين ألقت به المقادير.

استفزنى إحساسى بأن عرائس البحر قد نقلن نشاطهن الى البر، وأن مصائرهن تأدلجت منذ أتقن اللعب بذلاقة الأفيال وأصبح اسمهن الحركى (عرائس القبر)

حاولت التخلص من دعوة صاحبى، يالله لقد كان فى تلك الليلة اشبه بقفل ضاع مفتاحه فى جوف كلب اصطادته احدى الأرامل لتبحث عنه فى سريرها.

كان يسكن فى فيلا فخمة ادخلنى إلى الديوان العربى، ثم غادر مرة أخرى بعد مكالمة هاتفية مقتضبة وتركنى وحيدا. كان دفتر مذكراته ملقى بإهمال عند أرجل المداعة المتأنقة ذات الفتحات السبع وكأنها لعبة هوائية فى مدينة الملاهى. فكرت بمقدار المتعة التى سأجنيها من قراءة صفحات صاحبى المحدث النعمة حول مغامراته النسائية.

بتلهف قلبت صفحات الدفتر ولفت انتباهى تمعك واضح لبضعة صفحات، حزرت أنها كانت أثيرة لديه فصممت على قراءتها:

(.. إنها نهايتى،.. هذه السطور وصيتى إلى الموت، لقد استنفدت كل وسائل المقاومة ولم يبق أمامى سوى الكتابة، ربما لأتسلى ربما لأخفف وعيى من انطفاء حياتى .. أليس لديك شئ ما تندم عليه مثلى؟ أليس ثمة سر صغير تود دفنه فى ركن قصى من ذاكرتك؟ ذلك السر الذى فى يوم من الأيام قلب حياتك رأسا على عقب وجعلك تغير نظرتك للحياة برمتها؟ أنا أيضا عندى سر صغير جدا يخصنى وحدى، لايزال حتى الآن يؤرق حياتى، أود أن أبوح به ولكن أنا الآن أكتم السر بداخلى وكأنه مارد بداخل قمقم رأسى ولكننى إذا سمحت له بالخروج فلسوف يحتوينى هو وأصبح أنا الحبيس فى قمقمه الذى كان له!

إن أثقل شىء حمله الإنسان هو السر، وأنا صرت طريح الفراش محموما على وشك الانهيار. والأطباء لاحظوا الأعراض الغريبة التى انتابتنى. وخصوصا استشراء البقعة السوداء فى الجزء الأيمن من وجهى، ونصحونى بأن أتخلص من سرى بأسرع ما يمكن قبل أن يسبب لى الوفاة.

لمن أفشى هذا السر وأضمن أنه لن يفشيه؟ إن هذا السر إذا ما ذاع وانتشر فسيقتلوننى بالرصاص.. هكذا اتخذت قرارا بتجريب علاج مشكوك فى قدرته على إيقاف زحف البقعة السوداء على جسدى. وقبل سبع ساعات فقط من لحظة كتابة هذه السطور عزمت على كتابة سرى فى هذا الدفتر برغم المخاطر فى عثور أحدهم عليه.

وما إن وضعت رأس القلم لأكتب سرى وبالكاد أثبت نقطة سوداء صغيرة، حتى كانت البقعة السوداء تفر هاربة إلى ركن غرفتى، تنهدت بارتياح وكأنما أخرجت جنيا من جسدى ثم فكرت فيما لو أنى واصلت كتابة سرى على الورق فأنها أى البقعة السوداء ستتضاءل حتى تختفى تماما حينما أنتهى من اعترافى.

وما إن كتبت كلمة (أعترف) حتى ساخ القلم فى يدى وانحنى ظهره، ثم توكأ على سبابتى بعد فقدانه البصر.. ظللت مشدوها دقائق عديدة اراقب ما يحدث لقلمى من ظواهر مرعبة بذهول عميق، ما لبث بعدها أن أطلق تأوهاته الأخيرة مختنقا بسرى، وصار فى يدى جثة هامدة.

كانت يدى ترتعش وعروقها ترسل نبضات غريبة ووجهى محتقن يكاد يتفجر بالعرق، وأنا لحظتئذ أشعر بدوار رهيب جعلنى أهذى.. كنت على وشك الجنون. وقبل الجنون بلحظة، حانت منى التفاتة أضاعت منى آخر فرصة فى النجاة.

اتسعت عيناى بشدة وأنا أبحلق بخوف هائل فى ذلك الشىء الرهيب الذى انتصب أمامى. كانت البقعة السوداء قد تضخمت واستطالت حتى اصبحت فى حجمى تماما. وقد برزت منها سبعة أذرع لا تكف عن الدوران البطىء.

تبخر الدوار وكل أعراض الجنون، وابتعدت مذعورا حينما رأيت البقعة السوداء تريد الانقضاض على، فقذفتها بالكرسى، فغاب الكرسى فى المجهول، عندئذ شعرت بالرعب الشديد من تلك البقعة السوداء المسطحة تماما كحد الجنية، فأين اختفى الكرسى وليس ثمة جوف لهذه المصيبة المخيفة؟ رحت أقذفها بكل ما تقع عليه يدى من أثاث الغرفة، رميتها بأشياء حادة وثقيلة، غابت كلها فى سواد سحيق ولم أكن أسمع اى صوت ارتدادى لها.

كانت تتحرك ببطء يمكننى بسهولة من مراوغتها، وبعد فشل كل محاولاتى لهزيمتها، انهارت شجاعتى وقررت أن ألوذ بالفرار.

أحسست أن خازوقا (بطول وادى حضرموت) يخترقنى عندما لم أجد باب الغرفة، هرولت إلى النافذة هى الأخرى لم تكن موجودة.

انهمرت الدموع من عينى عندما أيقنت بأننى مسجون فى غرفتى، مرت سبع ساعات وأنا أهرب من ركن إلى ركن آخر فى مطاردة مضنية بطيئة، أصابتنى بالإنهاك الشديد من جراء الضغط العصبى المدمر الذى تعرضت له أكثر مما هو خور جسدى.

ها أنا ذا استسلم، اتكوم فى إحدى الزوايا ووجهى إلى الجدار وأنا أتنفس بصعوبة شديدة، قد أصبحت مبللا تماما بالعرق. ممسكا هذا الدفتر بيمناى، وأنا أخط بدمى النازف من إبهام يسراى التى أبصم بها تفاصيل اختفائى، وحيث

مازلت أؤمل أن بإمكان الكتابة تغيير ميكانزم الاختفاء أو على الأقل جعله يحدث فى عالمين! رويدا رويدا، راحت البقعة السوداء تبتلعنى من أخمص قدمى بهدوء قشعريرى، ولاحظت اختفاء جسدى البطىء للغاية فى شىء مظلم يصعد من تحتى إلى أعلى.. أعلى.

يداى مرفوعتان لتواصل الكتابة.. الحياة، ها هى ذى البقعة السوداء تلتهم عنقى ..

عما قليل سأصبح محبوسا فى القمقم الذى كان لسرى، الذى سيحتوينى ويحرص جدا على أن أبقى أنا سر خاص به لا يمكن ابدا أن يبوح به لأى كائن من كان.

لذلك احذرك منه عندما تقابله لكى لا تلقى ذات المصير السوداوى وينجح سرك فى الانقلاب عليك فيتسيدك! متأكد أنا من أنه سينتحل شخصيتى وسيعاشر زوجتى بدلا منى، وسيعبث بأموالى وأشيائى متخذا اسمى ولقبى ولكنه ليس أنا بالطبع.

صدقنى أنا لست أكذب أبدا عندما أخبرك بأننى سأتحول إلى سر صغير مدفون تحت حراسة مشددة فى ذاكرة الشخص الذى قد تراه يوما ما يمشى أمامك، فما ذلك الشخص المزيف عنى إن هو إلا سرى الصغير الذى حرصت دوما على مواراته عن الأنظار، وحتى عن ذاكرتى.

لم أعد أرى الآن.. اكتب معتمدا على ذاكرتى، لقد التهمت البقعة السوداء عينى.. أشعر بخدر نومى فى المخ.

ربما أنت لا تصدق هذا الواقعة الحقيقية، برغم أن الكثيرين مصابون بهذا الالتباس، أتساءل أنه إذا كانت هناك آلات تميز بين العملة الصحيحة وبين العملة المزيفة، فهل يمكن أن تخترع آلة تميز بين الإنسان الحقيقى وبين الإنسان المزيف؟

على كل حال لست وحدى البضاعة المغشوشة فى.. هذا ا.. ل.. ع.. ا.. ل .. م)

عندما تركت دفتر مذكرات صاحبى يفلت من بين يدى، داهمتنى أغرب الأحاسيس التى يمكن ورودها على البال، أيمكن أن يكون صاحبى الذى جئت أنا وهو يدا بيدا إلى هذه الفيلا.

ما هو إلا شخصية مزيفة؟

ياخفى الألطاف، كيف أنقذ صاحبى الحقيقى بل أين أجده.

يارب القيامة، كيف سأقابل ذلك الشخص المزيف عندما يعود بعد قليل بعيد اكتشافى حقيقته؟

كيف سأتصرف معه وهل يجدى إبلاغ السلطات عن حالة التباس هى برمتها غير مادية وهو الأمر الذى تمقته الشرطة؟

اصطكت ركبتاى رعبا عندما سمعت باب الفيلا الضخم يفتح.. قررت فجأة نسيان كل شىء وأن اتصرف معه كأن ما كان. أعدت دفتر المذكرات حيثما كان، ورحت أتأمل محتويات الديوان العربى لأبدد مخاوفى. كانت هناك سبع ساعات

جدارية تشير إلى التوقيت المحلى فى سبع عواصم أجنبية، وكان عجيبا للغاية أن أحاول معرفة الوقت فى بلادى أثناء رؤيتى لتلك الساعات التى لم تكن مهتمة بوقتنا. وأما ساعتى فقد توقفت إلى الأبد وأحملها للزينة تنهدت مفلتا استغاثة كئيبة:

- يا أول ، لماذا قدرت علينا أن نعيش فى أزمنة الآخرين؟؟

انقبضت روحى فورا وجف حلقى عندما رأيت صاحبى المزيف يدخل متمهلا . نظر إلى بتودد. ثم راح يتأمل صورة فوتوغرافية كبيرة لها برواز مطلى بماء الذهب. كانت الصورة سوداء حالكة تماما، ولست أدرى كيف خطر على بالى فجأة أن تلك الصورة ما هى إلا صاحبى الحقيقى الذى التهمته البقعة السوداء.!!

كدت أصرخ .. حاولت.. كان فمى مخاطا بابتسامة ملائمة لظروف المرحلة.

انتزع الصورة السوداء من الجدار فرأيت خلفها خزانة تنبعث منها رائحة جثث متفسخة.. أخرج الصورة السوداء من البرواز ثم شققها نتفا صغيرة، ثم أحرقها باستمتاع وتلذذ مقزز فى منفضة السجائر، امتدت يداه الى وأدخلنى فى البرواز، ثم أعاده حيث كان فى الجدار ليستر خزانته السرية العفنة عن أنظار الناس.

نعم لقد كنت أنا صورته الفوتوغرافية الجديدة آنذاك.

ذلك هو ما حدث قبل سبع سنوات .. أما الآن فأعتقد أن وجهى قد فقد كل ملامحه وأن الشرخ الذى يمتد من جبهتى إلى ارنبة انفى قد امتد إلى المكان الذى كان يشغله قلبى، ذلك الذى ما أزال حتى الآن لا اعرف اين القت به المقادير.. آه يا قلبى لماذا تركتنى؟

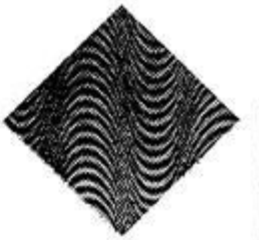
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل عصر كنت اسائل حبيبتى (سهام) عن أخبار النقطة السوداء فى أذنى اليمنى. كانت الخزانة السرية القابعة خلفى مباشرة تزداد عفونتها المثيرة للقىء والتى تجعل العروق تنتفض اشمئزازا مع تزايد حمولتها من الجثث المتفسخة يوما بعد يوم.

كانت حبيبتى (سهام) تخبرنى يوميا بالتقدم البطىء للنقطة السوداء على جسدى. كنت أنتظر بفارغ الصبر كما ينتظر مريض السرطان قدوم الموت، انتهاء النقطة السوداء من التهامى. لم أعد أرى شيئا.. حبيبتى (سهام) أخبرتنى أن صورتى قد أصبحت سوداء كظلام ليلة عاصفة همست، (سهام) فى روحى بأن صاحبى المزيف قد دخل الديوان العربى وبصحبته صورته الفوتوغرافية الجديدة الناصعة الألوان المحاطة بابتسامة ملائمة لظروف المرحلة.

تأملنى باشمئزاز برهة من الزمن ثم انزلنى إلى الأرض وأخرجنى من البراوز، شعرت به يشققنى نتفا صغيرة.

شعرت بقداحته تقترب منى وأنا ملقى فى منفضة السجائر.. بعد ذلك لم أشعر بأى شىء..



أجراس الكآبة والبكاء

قمرٌ كأوقاتِ الصلاةِ البيض لِلأمِّ الحزينةِ
وردتانِ على النساءِ!
حداءُ قافلةِ النجومِ
تخبُّ فى البيداءِ من أزلٍ إلى أزلِ
كجوقاتِ الأغانى فى سماءِ الليلِ..
نايٌ لنرقص
والربابةُ للغناءِ..
من الأعالى تهبطُ الروحُ البتولُ كنسمةِ التسبيحِ،
والينبوعُ يبسطُ حزنهُ للغيمةِ البيضاءِ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يالليلِ فوق شَواطئِ الغفرانِ
راكعة على الأشجارِ أقمارُ التصوف،
والليالى السود خضراءُ الظلامِ!
كأنَّ روحى بنت ربَّاتِ النجومِ التسعِ
ترعى فى المدى العالى
ربابات الألوهةِ والزمانِ! . .
كأنها شبّابةُ الأحزانِ أولَ عمرها،
وهلالُ ريعانِ الصبا فى المهرجانِ.
أواهِ يالليلِ. .
تتبعنى البراءةُ فى برارى الفجرِ كالغزلانِ. .
تتبعنى طيور الأرز مِن حلمٍ إلى حلمٍ
كعذراءِ السكينة فى سماءِ الصيفِ
والأنهارُ ترفعُ صوتها الجبلىَّ عالية الغناءِ!
أواهِ يااللحلْمِ
طارَ ملاكُ أيامِ المسرة
حاملاً إنجيلهُ الأبدىّ للتبشيرِ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وارتفعَ الملاكُ لموضعِ الباكين
فارتعشوا كموّال من الأردنِّ تحت هَديله،
وتطلعوا كغمامةٍ
من سفح لِبنانَ البعيدِ لبدره الآتى
سلامٌ للذين تأملّوا فى الليلِ أرواحَ النبوءةِ
وهى ترحلُ كالشموعِ إلى سماواتِ العلى الثكلى..
سلامٌ من تسابيح الهلال لحاصدى قمحَ الضراعةِ
من شهور الثكل..
للشعراء كُلَّ قصيدة..
للساكنين على الرجاءِ.
جلستُ كالعصفور فوق السطحِ منفردًا لأبكى
والهمومُ تكاثرتْ فى داخلى فرفعتُ صوتىَ بالبكاءِ!
أنا المهاجرُ
نحتُ سبعةَ أشهرٍ فى جانبِ النهر الصغيرِ..
ركضت قبلَ الفجر كى أنضو ضريحَ نبوتى
فرأيت عذراءَ السماءِ الأمَّ ساجدةً تصلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والغيوم حمائمًا زرقاءْ!

قمرٌ كأوقاتِ الصلاةِ البيضِ

يغسلُ حزنَهُ الصيفيَّ

فوق سَفوحنا التعبى . .

كجوقاتِ الأغانى فى سماءِ الليلِ

نايَاتٌ لنرقص

والربابةُ للغناءِ

ترنُّ كالأجراسِ أرضُ الليلِ فى هجعاتنا السكرى

وترفعُ فى السكونِ غناءها للأنبياء!

حمامةً فحمامة هدلتْ أغانينا

لباسطةِ السلام عِلى الأعالى

نحن حرَّاثو ترابَ الليلِ بالصلواتِ

تصلبنا على ترتيلها الباكى

قبابُ الصيفِ كالأيتامِ،

والأجراسُ تسقطُ فوق شطآن الولادةِ كى تموتَ بصبوةٍ عمياءَ!

نحنُ حرَّاثو تراب الليلِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نذهبُ بالنياحةِ كاليمامةِ كى نتوب
مرتلينَ على المسافاتِ المزاميرَ الحزينةَ كلّها،
ونقطر الآهاتِ والحسراتِ من ثدى الحداءِ!
كأوّل الشهرِ المعمد
أكملتْ أحزاننا الأيامُ
وارتفعتْ أراجيزُ المعابدِ فى الهزيع
تدق ناقوسَ الكآبةِ بالبكاءِ!!
أنا مواويلُ الثكالى فى صحارى الليل
تحملنى فراشات السكينةِ للتصوف كالإمامِ..
أنا بكاءُ اللازوردِ فويق صَدرِ الأقحوانةِ
فى المغيبِ الكهلِ
سمتنى طيورُ الأرزِ سنبلةً على الأزهارِ
ياللحلّم.. ياللبدرِ..
طائرةٌ مزاميرُ البراءةِ فى سماءِ الصيفِ
كالأشعار،
والقلبُ المتيمّ غائمٌ فى الغيم

طالعةٌ شموعُ الغيب من ظلماتها التعبى
تساقط أدمعًا فى معمدانِ الثكلِ
والعذراءُ ترفع فى السكون غناءها للأنبياءْ!!
قمرٌ كأوقات الصلاةِ البيضِ للأمِّ الحزينةِ
دمعتانِ على النساءِ!
حداءُ قافلةِ النجومِ تخب فى البيداء من أزلٍ إلى أزلِ
كجوقاتِ الأغانى فى سماءِ الصيفِ
نايات لنرقصَ
والربابة للغناءْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حمص - سورية

حدث.. يحدث..!

نعم، حدث لى وقد يحدث لكم بصيغة أو بأخرى.. أما لماذا وكيف.. فلا أحد يستطيع الجواب.. هكذا هى الأحداث فى حياة البشر لايقدر أحد على تفسيرها أو تبريرها وأحيانا الحذر منها..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأعتقد أنكم جميعا تتفقون معى على ما تقدم، أما الآتى من أقوالى فسوف تختلفون عليه فيما بينكم، كما أختلف الآن مع نفسى، إذ أجلس فى غرفتى أبحث عن الخطأ والصواب فلا أجد الجواب، وأتساءل كيف توقفت بسيارتى قريبا منه وفتحت له بابها وأجلسته إلى جانبى دون معرفة سابقة بيننا، سوى أننى لاحظته منذ مدة طويلة يقف وحيدا على مقربة من موقف الحافلات العامة القريب من بيتنا، وهو يتعمد لفت نظرى بإيماءة صغيرة ويبتسم ابتسامة خفيفة. وما إن تلتقى نظراتنا حتى يدير رأسه تفاديا لإحراجى.. استنكرت الأمر فى البداية وأشحت بوجهى عنه.. ولكننى تراجعت عن ذلك بعد أن تأكدت أنه كان ينتظرنى.. فما أكاد أجتاز المكان الذى يقف فيه حتى أراه من خلال المرآة المثبتة أمامى يسرع إلى موقف الحافلات ويستقل إحداها مع الآخرين..

هكذا إذن بدأت بيننا علاقة صامتة، استبشرت بها خيرا، ولمَ لا.. ؟ فقد كان شابا وسيمًا دل مظهره على انحدار من الطبقة المتوسطة التى تنحدر منها عائلتى، أما عمره فيزيد على سنوات عمرى الخمس والعشرين بضع سنوات، وربما أكثر بقليل .. قلت فى نفسى.. إنه شاب مناسب.. ستفرح أمى التى لاتريد الاعتراف بمتغيرات العصر التى تغيرت معها تفاصيل كثيرة من حياة الناس.. وأمى تصر على رأيها أن زواج البنت فى سن مبكرة واجب، وتنسى أن التعليم مكن فتاة

اليوم من اتخاذ قرارها بنفسها ولم يعد يهمها فى أيه سن ستتزوج، ولكن الذى يهمها أن تتزوج الرجل الذى يحبها ويفهمها.. وكم من نقاش دار بيننا، وهى تحاول منذ سنة تقريبا إقناعى بالموافقة على الزواج بقريبها النزق الذى لا أحتمله.

ولكن سؤالا حيرنى وقفز إلى ذهنى وشغلنى فيما تلا ذلك، وهو كيف سنلتقى، وكيف نبدأ الحديث بيننا..؟ فلست فتاة متهورة، كما أننى من أسرة محافظة ومعروفة فى المجتمع بما تمتلكه من قيم ومبادئ أعتز بها شخصيًا، وأحرص عليها.

وهكذا تملكتنى الحيرة أيامًا عديدة، لكنها لم تطل كثيرًا، إذ كان ما كان قبل يومين، عندما استيقظت صباحًا وإحساس مبهم ينتابنى بأن حدثا ما سيقع اليوم لا محالة.

قررت دفع النقود لأول متسول التقيه، كما علمتنى أمى عندما أشكو لها مثل هذا الإحساس مؤكدة لى بما تحفظه عن الصدقات من آيات القرآن الكريم، عن عمل الخير، بأن العطايا القليلة تدفع عن صاحبها بلايا كثيرة.

أحسست بشىء من الراحة بعد قرارى هذا وتوجهت إلى عملى، وما إن استقر بى المقام أمام مقود سيارة شقيقى التى صرت أستعملها بعد هجرته إلى خارج البلد، حتى ضغطت على دواسة البنزين فيها، والفرامل، وعندما تأكدت من سلامة عملهما.. حركتها باتجاه الشارع العام من دون أن أنسى البسملة وقراءة بعض الآيات القرآنية التى أحفظها، ولكن ما إن وصلت إلى المكان الذى يقف فيه الفارس المنتظر حتى أذهلنى منظره.. إذ كان ينطوى على نفسه كمن يعانى من ألم حاد فى بطنه.. توقفت إلى جانبه من دون تفكير، وفتحت باب السيارة ودعوته إلى الصعود، قلت بعفوية: تعانى من ألم بلا شك .. تفضل أوصلك إلى أقرب مستشفى أو طبيب...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صعد إلى جانبى بلا تردد وأغلق باب السيارة وهو يحاول السيطرة على آلامه؛ شكرًا لك.. أوصلينى إلى طبيبى الخاص، إنه يعمل فى مستشفى..

وأطلق صرخة قوية قبل أن يتمكن من لفظ اسم المستشفى، وأشار بيده أن أستمر فى طريقى.. ارتبكت بعض الشىء وانتابتنى حالة من الذهول نسيت فيها كل شىء حولى.. فلم أبال بنظرات التساؤل التى صدرت من بعض جيراننا الذين كانوا يتكدسون فى موقف الحافلات، ولم يعد مهمًا لدىّ فى تلك اللحظة ما سيقولونه عنى.. كذلك لم أفكر فى عملى الذى سأتأخر عنه حتما للمرة الأولى فى حياتى الوظيفية.. أجل نسيت كل ذلك ولم أعد أفكر فى سواه ... هذا الشاب الذى يجلس إلى جانبى والذى بعثته لى السماء، وهيأت لى الأقدار فرصة لم أخطط لها للتعرف به.. شعرت بفرح خفى لهذه الأفكار التى دارت فى رأسى، لكنها طارت فى لحظة، إذ أطلق صاحبى صرخة ألم واستغاثة.. ثم تمتم بكلمات واضحة:

سأموت .. سأموت

رددت بفزع:

اسم الله.. اسم الله..

وتذكرت أننى لا أعرف إلى أى مستشفى يريد الذهاب، وعندما سألته أجابنى بصعوبة: استمرى فى طريقك نحو مركز المدينة.. سأدلّك .. وراح يعطينى تعليمات السير.. وكنت انصت له وانفذ ما يطلبه بدقة، كأنى واقعة تحت تأثيرتنويم مغناطيسى، وما إن توقف سير السيارات أمام إشارة الضوء الأحمر، حتى تقدم منا ثلاثة شبان متسولين، راح أحدهم ينقر بإصبعه على زجاج السيارة من جهتى، فتحت حقيبتى لأعطيه مبلغا من النقود، لكن صاحبى مدّ يده وأغلق حقيبتى بقوة مستنكرا وساخطا.. فقال وهو يتألم.. إنه فى يوم واحد يحصل على أضعاف ما تحصلين عليه فى شهر كامل، انت الموظفة!

انطفأت إشارة المرور الحمراء واشتعلت الخضراء، تحركت السيارات باتجاه وسط المدينة فى اللحظة التى التقطت فيها أذنى كلمة «موظفة»، إذ فوجئت به يعرف عنى هذا، بينما لا أعرف شيئا عنه حتى اسمه، وفى الحال قال موضحا وكأنه قرأ أفكارى.. لا تتعجبى .. فأنا أعرف كل شىء عنك. سألته بدهشة.. كيف.. وماذا تعرف..؟ انقبضت أسارير وجهه إثر نوبة ألم أخرى وقال وهو ينطوى على نفسه.. لنصل أولا إلى المستشفى.

وكنا وصلنا بداية شارع فرعى، فأشار على بالانحراف إلى داخله.. وبعد مسافة قصيرة، وصلنا إلى بناء حديث لمستشفى أهلى، كما أشارت اللافتة الكبيرة على الباب . أشار علىّ بالتوقف، ثم بلهجة آمرة قال: انزلى.. أوقفت السيارة فى مكان آمن وأسرعت وراءه داخل المستشفى، وما إن خطونا بضع خطوات حتى راح يتحسس جيوبه وقال: لقد سقطت هويتى فى سيارتك.. أعطنى المفتاح لأجلبها. كانت سلسلة المفاتيح ما تزال بيدى، وبحركة خاطفة انتزعها من يدى وأسرع نحو الخارج قائلا: انتظرينى.. سأعود حالا.

بين مصدقة ومكذبة لما حدث، اتضحت صورته متعافيا أمامى، فهرولت خلفه مسرعة، لكنه كان أسرع فى قيادة السيارة والاختفاء بها، من دون أن يترك وراءه اى اثر.

(العراق)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أجنحة متكسرة

خيل إلى أننى أسمع أغنيات.. تأتى من البعيد.. ربما يكون زوجى قد دخل الحجرة فى أثناء فترة الغفوة، لا أذكر.. لم أعد أستعمل ذاكرتى إلا لماما.. قالت لى أعز صديقاتى إن التلوث الذى يسود العالم هو السبب الرئيسى لكل حالات ضعف الذاكرة.. أما زوجة البواب فما فتئت تنصحنى باستشارة أهل العلم، إنه موسم النصائح.. كأن السماء تمطر نصائح فى هذا الوقت من السنة. فى الصباح أشعلت نارا وحاولت أن أتدفأ.. ضحك زوجى وأحضر لى جهاز تدفئة وتبريد فى نفس الوقت.. ماما سألتنى نفس الذى تسأله من عشر سنوات. حاولت أن أعدل من النص لدرء الملل. بعد الشاى والكيك لم يتبق الكثير.. تذكرت كعكة الزفاف التى صنع نصفها من البلاستيك. تناول زوجى الحقيبة والموبايل والمفاتيح وغادر.. بقيت وحدى، لحظات؟ ساعات؟ ثم فتحت دولابى أستعرض عطورى وأغمضت عينى..

على أن أتظاهر بعشق لا حدود له لأم كلثوم أمام حكماء العائلة. كان زوجى يبتسم فى خبث. وهو الوحيد الذى أطلعته على السر.. دائماً ما يهددنى مداعبا بإفشائه.. لا يعلم مقدار رعبى من تلك المداعبة.. لا يعبأ فى كل الأحوال..

أصابنى شلل غير مرئى.. لم أعد أدرى كنه ما يحدث. فكرت أن أسافر.. عرضت الأمر على زوجى.. رفع يده عن مفاتيح الكومبيوتر وابتسم.. لم يخفق قلبه لى لحظتها.. تضايقت وأغمضت عينى احتجاجا..

أغنياتى فسدت لطول التخزين. قررت الأسرة قضاء أمسيات نميمة حميمة فى قرية يقال إن هواءها نقى.. أما أنا فقد قررت الطيران إلى البلاد السعيدة بلا حقائب ولا باسبور.. سخرت منى أعز صديقاتى، وأخبرتنى أن الحصول على

التأشيرة من رابع المستحيلات.. ذهبت معهم.. ابتسمنا، أكلنا، جلسنا.. السكون والتأمل.. الكلمات والمعانى.. كل ما هو ضرورى لأجل سهرة مثيرة. العجائز لوحن بعصيهن فى وجه الصغار.. انتقدت ماما قصة شعرى الجديدة.. قالت إننى أشبه دمية فقدت رونقها من كثرة اللعب بها. أعلن زوجى أننى لست سوى دمية من عهد قديم. فى التليفزيون مذيعة بألف رأس.. التف الجميع كى يحصوا رؤوسها.. كلما سقط واحدٌ نبت لها آخر جديد..

لم أعترض حين وضعنى زوجى فى حقيبته، وقرر أن يجول بى الأسواق. الخالات والعمات قررن شراء تورتة لفتاة مجهولة.. قلن إن الحلوى تجلب السعادة.. وإن الضحك نذير شر.. بدأت أتعلم البكاء وقاية من الحزن.

فى الصباح تبدو كل الأشياء بالأبيض والأسود.. كالصور الأولى للوليد.. أمام صينية إفطار صغيرة قبلنى زوجى مؤكدا أن اليوم الجديد لم يشرق بعد. أيام زواجنا الأولى شهدت لحظات درامية.. كنا نتبادل أدوار البطولة لعبة تلو الأخرى وصرنا زوجين.. فوق حقل أخضر كنت أعدو.. حين كان يأتينى هاجس العودة كان مرحى يفسد..

أجهزة زوجى تملأ المساحات والفراغات.. كلها.. لا أجد موضعا للزينة، للبالونات، للبيبلو.. رفع عينيه يوما إلى فوق، فهبطت إلى أسفل.. أحيانا تكون حركتنا دائرية. نصنع دوائر بأقطار خرافية.. نعدو حول بعضنا ونتوه رغم حدود الدائرة..

أكد لى الجميع أن كل شىء نسبى.. لذلك فالخسارة والمكسب صورتان وهميتان لشىء متوحد. تقبلت فكرة الاصطياف الجماعى على مضض.. أقسم زوجى أننى لو فزت فى الاختبار فلسوف يشترى لى جوهرة عظيمة.. ابتسمت وقبضت على أكرة الباب بأصابعى.. فما انفتح..

يوما ما سأرحل إلى منطقة منكوبة، لا يعرف أحد من ساكنيها شيئا عن أحزانى ودموعى.. سأكون هناك أقوى، بلا زوج، ولا جيران.. سأعيش الحزن النقى بلا وجل.. سأرسل لزوجى خطابات بلا عنوان.. أسطر قليلة فهو لا يطيق القراءة صباحا أو مساءً..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكنيسة المصرية عبر العصور

لم يعد كافيًا أن نرفع لافتة «الدين لله والوطن للجميع»، وقتما تضطرنا الحاجة إلى ذلك، وبعدها ننام وقد استراحت ضمائرنا تمامًا، فالأمر يستحق وقفة جادة ومسئولة، ولعلها. بدأت بندوة «الدور الوطنى للكنيسة المصرية عبر العصور» التى نظمتها لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة على مدى يومى الثامن عشر والتاسع عشر من إبريل الماضى، ولتكن تلك البداية التى تعقبها ندوات، تضىء حقبة من سلبيات كانت واضحة للعيان سواء فى إدارة الندوات أو فى معالجة الأبحاث، فهناك أبحاث - برغم أن أصحابها أكاديميون - غرقت فى المثالية والانتقائية دون تحليل علمى رصين أو منهج يحكم هذه الرؤية، فالدكتور سعيد **عاشور** فى بحثه «الإسلام والمسيحية على أرض مصر» لم يختلف خطابه عن الخطاب الإعلامى السائد فى المؤسسات الرسمية، فقد خلص إلى أن «قبط مصر كانت لهم مكانة خاصة فى قلوب الفاتحين العرب الأوائل، فاتبعوا تجاههم سياسة تفيض بالتسامح»، وإن اعترف بأن هناك صدامات تكرر حدوثها فى بعض حلقات التاريخ، ووصف هذه الصدامات بـ « الحركات الهدامة»، ومن أدلته التى يسوقها لإثبات الوئام بين المسلمين والمسيحيين أن الأقباط «لم يشاركوا مشاركة جماعية فعالة فى الحركة الصليبية لإحساسهم أنهم تحت الحكم الإسلامى يتولون المناصب، ويحتفلون بأعيادهم، ويتمتعون بحقوقهم على أوسع نطاق.

هكذا كانت رؤية د. **عاشور** فى حين أن د. **سيدة كاشف** أضاءت هذه المنطقة باستدلالات تاريخية، وبالرجوع إلى عدد من المصادر المتنوعة لمؤرخين قدامى ومحدثين، مسلمين ومسيحيين، وذلك فى بحثها «المسلمون والأقباط منذ الفتح العربى لمصر إلى نهاية عصر المماليك» وهى تتخذ مرجعيتها من صاحب كتاب «سير الآباء البطاركة» **ساويرس** أسقف الأشمونيين الذى علق على هذا الأمر بعد امتلاك الصليبيين لبيت المقدس قائلاً: «إن الأقباط سوف لايستطيعون الحج لاختلافهم

والصليبيين فى المذهب الدينى» وفى هذا توضيح لما فعله الصليبيون حين منعوا الأقباط من الحج بدعوى أنهم ملحدون، بعد أن أغروهم بالانضمام إليهم باعتبار أن «كل من يعبد الصليب مسيحى» ومع ذلك لم يحاول الأقباط مساعدتهم.

هذا البحث يضيف أبعادًا جديدة للقضية دون الركون لفكرة الوئام التلفيقية التى جاءت فى بحث د. **عاشور**، وإذا كان الأمر على هذا النحو من المثالية التى أشار إليها، فما الذى دعا البطرك **بنيامين** إلى الاختفاء ثلاث عشرة سنة، منها ثلاث سنوات فى أثناء الفتح العربى، وإن كان **عمرو بن العاص** - فيما بعد - كتب له عهد أمان، طالبًا منه الظهور للإشراف على الشئون الكنسية للقبط.

وإن لم تخل مداخلة د.**سيدة كاشف** - أيضًا - من الانتقائية فقد تغافلت عن السباب للعرب، والذى امتلأت به المخطوطة التى اعتمدت عليها فى بحثها، وهذا مادفع **سناء المصرى** إلى التعقيب: «إن العرب أحرقوا بعض القرى المصرية التى قاومت الفتح، ولاينبغى تجنب ذكر هذه الوقائع مادمنا نهدف إلى كتابة التاريخ بطريقة علمية «وطالبت بتنقية كتب التاريخ من خلال عملية نقدية، والمقارنة بين الروايات التاريخية واستبعاد الروايات الضعيفة، حتى نمتلك وعيًا صحيحًا لتاريخنا الوطنى - وعند هذا الحد احتد د.**عاشور** مقاطعًا، وتحت ضغط التصفيق فى القاعة أذعن فأكملت: «أشعر وأنا أقرأ **ابن عبد الحكم** أن مصر كانت بلاكيان تقريبًا، فكتابته لوثتها الأغراض الشخصية والصراعات السياسية» عندئذ اضطر د.**عاشور** لإنهاء الندوة بشكل قمعى.

وإذا كانت بعض الأوراق البحثية قد تعاملت مع الأقباط ككل متجانس فإن د. **يونان لبيب رزق** وضع أيدينا على أزمتين تعرض لهما الأقباط وذلك فى مداخلته «الدور الوطنى للكنيسة المصرية فى مواجهة الاحتلال البريطانى» والأولى كانت بين الأكليروس والأقباط العلمانيين، وقادها **بطرس غالى** وكان الصراع نتيجة لتنازع السلطات بينهما وانتهت هذه الأزمة بنفى البابا **كيرلس الخامس**، وهى أزمة لها دلالتها، إذ أن الأقباط المدنيين صنعوا مؤسسة فى مواجهة الكنيسة، وكانوا أقرب كثيرًا إلى سلطات الاحتلال. أما الأزمة الثانية فهى تخص مؤتمرًا عقده الأقباط فى أسيوط وكان البابا **كيرلس** معاديا له لأنه يكرس للفرقة بين المسلمين والمسيحيين، ولأنه يعقد فى أسيوط معقل النشاط البروتستانتى بدعوة من **أخنوخ فانوس**، وكان أن حذر البابا منه فى منشور موضحًا أن هذه الأنشطة تخدم الاحتلال.

وأوضح د.**يونان** أن الكنيسة المصرية عادت نشاط الإرساليات التبشيرية الغربية. ولم ينظر الأقباط إلى مسيحيى الغرب منذ العصور الوسطى على أساس وحدة الدين وكان طبيعيًا أن يعادى الإنجليز الكنيسة المصرية، وقد تجلى ذلك فى كتاب «مصر الحديثة» **للورد كرومر**، فقد رمى الأقباط بكل مذلة ورأى أن مسيحيتهم محافظة شأنهم شأن إسلام المسلمين من مواطنيهم.

ولعل هذه النظرة العدائية المتبادلة نجد لها تفسيرًا آخر فى بحث د.**محمد عفيفى** «الكنيسة القبطية والحملة الفرنسية»، إذ عاد فيه إلى العصر العثمانى بما شهده من حملات تبشيرية منظمة تستهدف تحويل مسيحيى الشرق إلى المذهب الكاثوليكى، وأحست الكنيسة أنها تفقد تراث عصر الشهداء الذين ضحوا فى سبيل استقلالهم الدينى، ولم يحدث تعاون بين الأقباط والحملة إلا من قبل المعلم **يعقوب** وجماعته، ولم يكن هؤلاء هم الواجهة الحقيقية للأقباط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وامتدادًا لهذا الموقف من «الآخر» الذى لم يراهن عليه الأقباط نعود إلى كنيسة الإسكندرية فى مرحلتها المبكرة عندما ارتبطت بالفكر الإغريقى، واعتبار الرومان الإسكندرية مستعمرة مقدونية، ليست فى مصر، بل مجاورة لها، وبعد أن أصبحت المسيحية هى ديانة الغالبية المصرية، وطردت كنيسة الإسكندرية من مجمع الكنائس - فيما بعد - أدارت ظهرها إلى كنائس البحر المتوسط، واتجهت إلى جموع الفلاحين الفقراء المعادين لتيار الحضارة الإغريقية، وكما يذكر **د.سيد الناصرى** فى بحثه عن «شنودة مؤسس الكنيسة الوطنية» فإن الكنيسة بدأت تنبذ اللغة الإغريقية فى الشعائر والصلوات وأحلت محلها اللغة القبطية وذلك على يد القديس **شنودة**، والمولود قرب أخميم فى عصر الامبراطور قسطنطين وقد أتيح له الإلمام بقدر ضئيل من الإغريقية التى كان يسخر منها تمسكا بلغة الفلاحين القبطية، وقد جعل الأديرة قاصرة على الأقباط، ولم يتردد فى مهاجمة الرومان وعملائهم من رجال الإقطاع، ويؤكد **د.سيد الناصرى** أنه كان «أول صوت وطنى يخرج من أعماق الوادى» ، وإن كان هناك من يرى أن حركة الرهبنة كانت أسبق، فهى أشبه بما يسمى المقاومة السلبية للاحتلال، وإن لم يهدفوا لأن يكونوا زعماء، رغم التفاف الفلاحين حولهم وتقديم الشكاوى والمظالم إليهم باعتبارهم زعماء.

والرهبانية المصرية جاءت نتيجة للشعور بالعسف الاقتصادى والقهر السياسى اللذين تعرضت لهما مصر إبان سنوات الحكم الرومانى (الوثنى) .كما أن الحكم البيزنطى (المسيحى) لم تتحسن معه أحوالهم، بل أضيف إلى القائمة الاضطهاد الدينى القائم على خلافات مذهبية، وفى هذا الإطار يذكر د. رأفت عبد الحميد أن الرهبان المصريين «شكلوا نظامًا سريًا دقيقًا فيما بين خلاياهم المنتشرة وشكلت منطقة وادى النطرون الظهير الطبيعى لحماية كنيسة الإسكندرية من أى أذى قد تتعرض له على أيدى السلطات البيزنطية».

لقد طرحت هذه الندوة أسئلة عديدة منها مايخص طبيعة العلاقة بين الكنيسة والأقباط، فثورة البشموريين خير مثال كاشف لهذه العلاقة، إذ استعان الوالى بالكنيسة لقمع الثورة، وبدا أن هذا تحالف بين الكنيسة والسلطة لواد ثورة اضطرت الخليفة **المامون** للمجىء إلى القاهرة، وإن أوضح المستشار **وليم سليمان قلادة** أنه طبقًا للمقريزى فإن الولاة قد ضاعفوا الخراج فى سنة ٢١٦ هجرية، فانتقض (بمعنى خلع الطاعة) عرب البلاد وقبطها، وكانت الكنيسة تقوم بدور الوساطة، وفى النهاية فإن التناقض الرئيسى الموجود فى مصر ليس بين المسلمين والمسيحيين ولكن بين الحكام والمحكومين، وإذا استوعبنا هذه الجملة مدخلاً للعلاقات القائمة بين أفراد الشعب المصرى فسوف نتجاوز مسألة الخلاف الدينى.

احتوت وقائع هذه الندوة على مداخلات عن نماذج من الفن القبطى والإسلامى ودراسة للشخصية القبطية وعلاقتها بالكنيسة والدولة، ونتمنى أن تكون خطوة أولى فى طريق تصحيح المفاهيم والأوضاع، وبث الوعى بدراسة تاريخنا دراسة علمية والتعامل مع أحداثه برؤية موضوعية، حتى لاندفن رءوسنا فى الرمال كطريقة لمواجهة التحديات والأخطار التى تحدق بنا.

عزمى عبد الوهاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رقصة سالومى الأخيرة
بين النص الدرامى والنص المسرحى

مسرحية «رقصة سالومى الأخيرة» تأليف: **محمد سلماوى** هى الجزء الثانى من النص الذى كتبه المؤلف حول الشخصية التى جاء ذكرها فى الأناجيل (العهد الجديد) باسم (ابنة هيروديا) ولم تذكر بهذا الاسم (سالومى) إلا فى كتب الآباء المفسرين الذين شرحوا قصص الإنجيل وتحدثوا عن الشخصيات المذكورة فيه. أما فى هذا العصر فقد عرف العالم (سالومى) من خلال مسرحية **أوسكار وايلد** التى تحمل اسمها، وقد كتبها عام ١٨٩٢ وتجدر الاشارة إلى نص مسرحى آخر

سهير المرشدى ويوسف داود

بنفس العنوان «رقصة سالومى الأخيرة» تأليف: القس **لبيب مشرقى** ظهر عام ١٩٦٩ أما **محمد سلماوى** فقد كتب مسرحيته الأولى عن «سالومى» عام ١٩٨٥ وقدمت على خشبة المسرح لأول مرة عام ١٩٨٨ من إخراج: **فهمى الخولى** و هى الجزء الذى ينتهى بقطع رأس الناصرى يوحنا المعمدان واستلاء سالومى على عرش مملكة هيرود زوج أمها الذى وعدها بنصف مملكته ورأس « يوحنا المعمدان إن رقصت أمامه عارية.

وينقسم نص «الرقصة الأخيرة لسالومى» إلى جزءين - والمنظر فى الحالين هو القاعة الرئيسية بقصر سالومى الذى كان لهيرود - على احد التلال.. حيث نجد سالومى ابنة هيروديا تندب حظها نادمة لأنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهد من المسرحية

مشهد من المسرحية

ضيعت حبها، وقتلت حبيبها ابن الناصرة يوحنا المعمدان الذى رفض غوايتها فاتفقت مع زوج أمها الملك هيرود على أن ترقص أمامه عارية إن سلّمها رأس الناصرى على طبق من فضة - وبهذا تنضم سالومى إلى قائمة الشخصيات المعذبة بالندم من أمثال يهوذا وفيدرا - بينما يتحول هيرود الى سجين فى زنزانته يكاد يفقد عقله بعد أن تخلى عنه الجميع وأصابه الرعب من اللعنة التى حلت بالبلاد.

تبدأ الأحداث بالرقصة العارية التى رقصتها سالومى فى حالة من حالات العودة الى الماضى، حيث تولد من ذاكرتها الراقصة الشابة (يسار عنتر جمعة) لتحصل فى نهايتها على رأس الناصرى - بينما يدور فى الحاضر حديث سالومى لنفسها عن تلك الذكرى الدامية، فتشعر بالندم، وتتمنى أن يبعث الناصرى حيا لتستعيد حبها.

ويدخل (العبد) القادم من بلاد الشمال ليكشف لنا عن ذلك الجو الغريب والمريب الذى يحيط بالقصر وبالبلاد .. فالحر شديد والقحط حل بالمملكة وقضى على الخضرة، وامتد إلى البحر الذى جف ومات وأصبح البحر الميت، وذلك من خلال حواره مع جاريتى سالومى (ناردين وميراى) وحارسيها وتعود سالومى للظهور لكنها فى هذه المرة متجبرة طاغية - تتخلص من وزرائها فيما عدا كبيرهم (لاشين) الألعبان المنافق وزير النساء، الذى يحدثها عن ثورة الشعب وغضبه،ويبدو على الأم هيروردياس - الملكة السابقة - الخوف والفزع من سخط الناس وغضبهم، ويقبض على زعيم الثوار ويقدم إلى سالومى، فتحاول أن تغويه وتستميله إليها لأن فيه ملامح الناصرى، بل وتعرض عليه أن تستجيب للثوار وتنضم لهم فيرفض فتأمر بإلقائه فى السجن.

وتتوالى المشاهد فنجد (هيرود) مازال سجينا يهذى بصحبة (العبد)، و (بستانى القصر) الذى جف ماء الحياة فى بستانه، وتحولت أشجاره إلى جذوع ناشفة.ويأتى الفتى (سراج) ابن القابلة التى أخرجت سالومى إلى الدنيا - ليقدم نفسه قربانا بين يديها حاملاً معه قارورة السم لتقتله بجرعات السم البطيئة. ويزداد غضب الناس ويتزعمهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(العراف) و (قائد الثوار) الذى خرج من السجن ولا نعرف كيف!؟ - بعد أن تجمعوا طالبين الثأر بعد مقتل (سراج)، وتتوهم سالومى عن طريق السحر فتذهب الى (ساحرات قادش) ليظهر لها (الناصرى) بين السحب طيفاً، ثم يختفى. وأخيرا يقتحم الثوار القصر، ويلقون القبض على الملكة هيرودياس والوزير لاشين، وتشترك الجموع فى رجم سالومى بالحجارة حتى تسقط صريعة، ويظهر الناصرى كطيف وتتبع الجموع خطاه يتزعمها قائد الثوار ...

يقيم المؤلف نصه الدرامى على فكرة المرأة التى يعذبها ويطاردها تأنيب الضمير، فتخدع نفسها بالعمل على إعادته حيا.وتتنقل من خلال المونولوجات الفردية والمشاهد الثنائية والجماعية، بين حالات متناقضة، فهى مرة قاهرة متجبرة تبطش بالوزراء وتسجن قائد الثوار وتقتل (سراج) بالسم حتى تستخدم جسده فى استعادة حبيبها يوحنا المعمدان، ومرة أخرى ضعيفة تذوب عشقا ووجدا وتناجى حبيبها المذبوح على يديها، ومرة تصبح ذات أعصاب فولاذية باردة .. تتلذذ بتعذيب الأخرين وقهرهم. ثم تبدو خانعة ذليلة أمام الثوار وقد أراد المؤلف أن يجعل سالومى الجديدة رمزا للكيان الصهيونى، ويجعل الجموع الثائرة عليها رمزا لشعب فلسطين وأطفال الحجارة، لكننا لا نجد فى المسرحية ما يساعد على قبول هذا التفسير، فسالومى تحب يوحنا المعمدان الذى جعله المؤلف مثلا أعلى للفلسطينيين، فهل يمكن أن يكون الحب تفسيرا معقولا للعلاقة بين الإسرائيليين والعرب؟!

ويتصدى لإخراج هذا النص الدرامى فى المسرح القومى لأول مرة مخرج نكتشف بالتدريج مدى إمكانياته الإبداعية منذ أن قدم - بعد عودته من بعثته العلمية ببولندا - العرض المسرحى التجريبى «الفيل يا ملك الزمان»، و «مذبحة القلعة» ١٩٨٨، و «مانيكان» فى مسرح الهناجر سنة ١٩٩٧، والعرض المنفرد «مشاحنات» فى المسرح الحديث العام الماضى، وها هو يكشف عن قدراته كمخرج متمرس يضفى الكثير من الجمال والحيوية على العرض الذى صاغه صياغة متوازنة بين عالمى الأسطورة الفانتازى الذى هو أقرب الى الحلم وعالم الواقع التاريخى، وشكل من هذين العالمين عرضا مسرحيا حيا بدت فيه براعته ونضجه فى توظيف عناصره. فقد صمم الديكور والملابس الفنانة (**سكينة محمد على**) التى خلقت من البهو الرومانى الكبير ذى الأعمدة والتماثيل الإحساس بالعصر والمكان - مع توظيف للمستويات المختلفة فى إطار هذا البهو .. ليتحول فى المستوى الأعلى إلى حمام سالومى الذى يدور فيه الحوار من وراء ستائرشفافة، وفيه كرسى العرش الذى تمسك فيه سالومى بصولجان الحكم والسلطان، وفيه أيضا تتهاوى سالومى حين تصعقها ثورة الجموع، وتتحول مقدمة البهو إلى سجن الملك هيرود - حين تتدلى شبكة من الحبال كأنها قضبان تحيط أيضا بهيرود، وتتدلى من ملابسه، فيبدو كيانه كله سجينا مقيدا مشلول الحركة. بل إن هذه الحبال تلتف أيضا حول أجساد الجموع المقهورة، وكأن الشعب أيضا محبوس فى زنزانة كبيرة. وقد ابتكرت **سكينة محمد على** مجموعة من الأزياء الرومانية التى تناسب الشخصيات المختلفة - وهى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تزيد عن الخمسين من الشخصيات الرئيسية والثانوية - ذات الوان تدل على العصر وعلى مكان وقوع الأحداث التى يمتزج فيها الخيال بالواقع التاريخى الإنجيلى، كما ساهمت موسيقى (**راجح داود**) فى خلق الإحساس بالمكان والاقتراب من الإسقاط السياسى الذى يحمله النص الدرامى بمجموعة من الجمل الموسيقية المترابطة والمكتوبة على أسس أوركسترالية منضبطة .. وكان خيراستهلال للنص المسرحى تلك الرقصة التى صممتها (**مايا سليم**) وادتها ببراعة الراقصة الموهوبة

ثروت عكاشة مع المخرج وسهير المرشدى (**يسار عنتر جمعة**) - وهى رقصة سالومى عارية أمام هيرود.

وقد ساهمت موسيقى راجح داود والآلات القديمة التى استعملت فيها كالناى وبديله القلوت فى الإيحاء بالجو التاريخى الأسطورى الذى تناغمت مفرداته المرئية والمسموعة الديكور والملابس، والاستعراضات، وحركة الممثلين، والإضاءة الواعية التى صممها **عاصم البدوى** وتعاونت بألوانها، وأصواتها، وتقاطعاتها لتخلق الجو، وتجسد المعانى والأفكار فى صور ومشاهد:

سجن هيرود، وسجن الجماهير، والصراع على السلطة، والخلافات الناشئة بين الملكة هيروديا والوزير لاشين، وبين الوزراء وسالومى وكأن صاعقة تصعقها ذات برق ورعد فتهوى فى غياهب ليس لها قرار ... بعد أن تؤدى رقصتها الأخيرة وهى رقصة الموت!

عبدالغنى داود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مارتين بولان
ت : ك . ص.

الرقابة والثقافة*

فى ظل حكومة ماقبل الثورة الفرنسية

على عكس ما قد يتبادر للذهن، لا يكاد أحد يتطرق إلى موضوع تاريخ الرقابة إلا نادرا. فلم تكن هذه المسألة الجوهرية فى حياة الطباعة موضوعا إلا لعدد محدود للغاية من الكتب. ولعل الميزة الأولى لكتاب جورج مينوا تكمن فى محاولته سد هذه الثغرة من خلال عرضه تاريخ هذا الموضوع.

تحديات الطباعة:

لقد اختار **جورج مينوا** أن يبدأ كتابه عن تاريخ الرقابة ابتداء من اكتشاف الطباعة، وهو محق فيما ذهب إليه، ليس لأن الرقابة لم يكن لها وجود قبل **جوتنبرج** - بل الأمر أبعد ما يكون عن هذا - ولكن التعدى على حرية الكتابة والفكر فى ذلك الوقت كان يتخذ شكلا آخر: فقد كان هناك إجماع على قيم أساسية كامنة فى وعى الجميع ويعيشونها بالفعل، وكانت الضغوط الاجتماعية وحدها كفيلة بواد اى احتجاج - وهو الأمر النادر - دون حاجة لتدخل السلطات». وبطبيعة الحال لم يخل الأمر من مساعدة محاكم التفتيش، صاحبة القوى التى لا يستهان بها.

ويذكر **جورج مينوا** كيف تغير كل شئ فى القرن السادس عشر بسبب تضافر أسباب ثلاثة هى: صعود موجة الجيشان الفكرى، وزيادة طبقة المتعلمين والمتلقين لما يُكتب، واختراع تقنية شديدة الفاعلية - حتى إنه قد خشيت عقباها - تكفل النشر، وهى الطباعة» ويتحدث **جورج مينوا** عن تحدى الطباعة ويذكر السياق الذى نشأت فيه، ويعد عواقبها الكثيرة المتناقضة من خلال عبارة جاءت على لسان **اليزابيث إيسينستين**: «لعل أولى عواقب الأعمال المطبوعة هى أنها بقدر ما أدت للخداع، أدت أيضا للتنوير» وقد أصبحت مسألة التحكم فى عواقب الطباعة بعد حين، مهمة سلطات

* للكاتب: جورج مينوا صدر عن دار فايار - باريس - ١٩٩٥.

تكاملية متنافسة تتمثل فى السوريون والبرلمان والسلطة الملكية» من الناحية النظرية كان الأمر يبدو بسيطا، فما كان على السوربون إلا الوشاية ، فيقوم البرلمان بالمحاكمة، ثم تقضى السلطة الملكية فى الأمر، ولكن التطبيق الفعلى كان أكثر تعقيداً.

إذ كان على الكاتب أن يعيد حساباته ويقلل من حدة صراعاته مع المؤلفين، ويعيد تصويب النصوص ويحسن وضعه مع السلطة والرأى العام، فى دولة كانت تعانى بدورها من التمزق من جراء الحروب الدينية.

وقد صدرت أول قائمة رومانية للكتب المحرم تداولها عام ١٥٥٧ (بعد أن صرح الباباوات الخمسة بدءاً من عام ١٤٧٥، لجامعة كولونيا، بفرض الرقابة على المؤلفين والناشرين ومن يقومون بالطباعة) أما مرسوم شاتوبريان الصادر عام ١٥٥١ فقد نظم أعمال الرقابة. والغريب فى الأمر أن المؤلف لم يشر إلى المرسوم الصادر عام ١٥٣٧، والذى تقرر على أساسه وضع رقم إيداع على المطبوعات، وهو الإجراء المبهم - كما نعرف - فى ذلك العهد، فهو وإن كان يهدف إلى الحماية إلا انه أيضا أتاح الفرصة لمزيد من أعمال التحكم والمراقبة.

القرن السابع عشر:

وسرعان ما تحولت الرقابة إلى مؤسسة يتحايل عليها المؤلفون الناشرون كلما أتيحت لهم الفرصة. وقد أدار **ريشوليو** ببراعة واقتدار هذا المد والجزر بين حماية المؤلفات وحظرها. فأنشأ الأكاديمية، وكفل حماية المؤلفين، ولكنه أنشأ على صعيد آخر صحافة رسمية، وقام بعدة محاولات لقصر الطباعة على بعض الأسماء وتقليص عدد الناشرين وتعيين رقباء رسميين، إضافة إلى بعض قرارات الحظر والإدانة والمصادرة: «كان **ريشوليو** يولى اهتماما خاصا لإصدار المقالات النقدية والهجائية، وكان يجمعها ويصنفها»

وقد شهدت بدايات القرن السابع عشر «انفجارا حقيقيا للكتابة: حتى أن باريس وحدها كانت تصدر مايربو على الألف إصدار فى العام، بواقع قرابة المليون نسخة من كل إصدار» ومن ناحية أخرى، تطور وضع الكنيسة، فأنشأت مدارس صغيرة، وهيأت الفرصة لمحو أمية الشعب»، وهى الوسيلة الأكثر فاعلية لجذب الجماهير - فى الريف والحضر - إلى المسيحية» وعلى صعيد آخر، أخذ عدد المؤلفين فى التزايد، كما شهدت المكتبة الزرقاء انطلاقة كبرى. ولكن عيون الرقابة لم تنم، فقد حرصت على منع الأفكار الجديدة جالبة الشك، لاسيما وقد تزايد الاهتمام بالعلوم والفكر الديكارتى (ففى القرن السابع عشر لم تفرض رقابة على فكر كما فرضت على الفكر الديكارتى). كما لم يُعْفَ المذهب الجنسينى بالتأكيد، من الأمر.

وفى عهد **كولبير** والقس **بينيون** نظمت الرقابة على نحو أوسع، فزاد التشدد فى منح التصاريح وإعادة الطباعة، كما حظر بيع الإصدارات السرية وتداول الكتب القادمة من الخارج: لم تكن الرقابة فى عهد لويس الرابع عشر مجرد نظام تعسفى تحكمه الأهواء، ولكنها كانت تسير وفقا لأهداف أيديولوجية محددة بدقة ماوراءها من وكانت تعمل بجدية وإنصاف - إذا

ARCHIVE

جاز التعبير - لانتقاء أعمال ترتقى بالتوجهات العامة.

ولم يكن عمل **كولبير** إلا امتداداً لما قام به **مازاران**، حيث استمر فى تبنى سياسة لها وجهان،إذ صاحبت الرقابة دوما رعاية للآداب والفنون.

ومع هذا، لم يحل شىء دون حدوث «أزمة الوعى الأوربى» التى امتدت فى أعقاب وفاة **لويس الرابع عشر** لتشمل القادة بدورهم، ولم يستطع أحد منع «الأنوار».

الرقابة وعصر الأنوار:

وإزاء تصاعد الكتابات وتدفقها، الكتابات اضطرت السلطات للرضوخ للأمر الواقع والسماح ببعض التجاوزات: فأعيد النظر فى القائمة الرومانية للكتب المحظور تداولها، كما أجريت بعض التعديلات على عملية منح التصاريح. ويورد لنا **جورج مينوا** التعديل الرئيسى الذى سمح بمقتضاه لبائعى الكتب فى فرنسا «بيع مؤلفات قائمة - نظريا - من الخارج ، على أن تصدر فعليا - ولو بعنوان مزيف - من فرنسا».

كان أكثر من ١٢٠ رقيبا فى ذلك الحين يعملون تحت رئاسة المدير المسئول الذى كان ميله للفلاسفة سببا فى جلب بعض المتاعب، فاضطر **مالزيرب** فى كثير من الأحيان للعب دور مزدوج، كموقفه من **روسو** عند صدور كتاب «**إيميل**»، أو خصومته مع **فريرون**، حيث كان من أشد المعارضين لفكر الأنوار.

أما الشرطة، فقد لاقت صعوبة كبيرة فى مباشرة إجراءاتها. فقد كانت المسئولية كبيرة شاقة «وكانت الفائدة من بيع الأشياء المحظورة من الكبر بحيث جعلت الجميع على استعداد للقيام بأى شئ فى سبيل تحدى قرار المنع. فالانجذاب للممنوعات والمؤلفات التى أثارت فضيحة عند نشرها، جعل الكتاب المصادر يباع بثلاثة أضعاف ثمنه الأصلى أو أربعة أضعاف، أو عشرة أضعاف.

وقد أصبحت الأكاديميات هى المكان الذى يتم فيه تداول الأفكار الحديثة كما أوضح **دانيال روش** بصورة جيدة. ويؤكد **جورج مينوا** أن السلطات «بدأت منذ ذلك الحين فى التوجس منهم»، «فقد كانت الأكاديميات مسرحا لمناقشات شديدة الجرأة مثل المادية الملحدة، ومعارضة الأحكام المطلقة، مع الربقاء على سلوك شديد المحافظة فى الممارسات اليومية». أما الأفكار الأشد جرأة فجاءت من بين صفوف الكنيسة.

ثم يعرض **جورج مينوا** لأهم الأحداث التى واكبت - طوال عشرين عامًا - صدور دائرة المعارف،» هذا الأثر الشاهد على ازدواجية العصر»....

حمى القراءة:

وقد تابعت الكنيسة وحدها - بمثابرة شديدة - نضالها ضد الردىء من الكتب خلال الأعوام من ١٧٧٠ حتى ١٧٨٠، وفى المقابل، تزايد «عدم قدرة السلطات على السيطرة على التكوين الثقافى»، فقد أخذت تجارة الكتاب المحظورة فى الازدهار كما جاء فى دراسة **روبير دارنتون** عن الناشرين فى **نوشاتيل**. لذا كانت هذه الفئة هى الأكثر تعرضا للعقاب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما كان شئ ليقف أمام حمى القراءة التى تملكت الشعب الفرنسى مع نهاية القرن الثامن عشر، فقضية زواج **فيجارو** التى كان فى نجاحها إهانة **للويس السادس عشر**، هى بالتأكيد إحدى آخر القضايا الكبرى التى أثارتها الرقابة فى ظل حكم ما قبل الثورة. وقد خرج **بومارشيه** من سجنه ظافرا. وإن كانت دراسة **مالزيرب** عن حرية الصحافة، التى ألفها بعد ثلاثين عامًا من دراسته السابقة عن المكتبات، لم تسفر عن إلغاء الرقابة، إلا أن الوضع أصبح مهيأ لهذا، ففى أغسطس عام ١٧٨٩، ألغيت الرقابة طبقا للمادة الحادية عشرة من إعلان حقوق الإنسان والتى جاء فيها أن: لكل مواطن الحق فى أن يتحدث ويكتب ويطبع بحرية، على ألا يسىء استخدامها وفقا للحالات التى حددها القانون»

وقد وجب الانتظار مائة عام قبل أن يصبح هذا الإجراء الوقائى، الذى يهدف إلى إلغاء الرقابة، قرارا لا رجعة فيه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم

الجزء الثانى من الدراسة التى تم نشر الجزء الأول منها فى العدد السابق، بعنوان:

الهيروغليفية فى عصر النهضة المبكر

رودلف فيتكاور - ت : طارق أبو الحسن

مكتبة عربية

حسن طلب

موسوعة الرقابة والأعمال المصادرة

يحمد للدكتور **رمسيس عوض** - بلا شك - أنه رجل قحامة جسور، فقد أتحف المكتبة العربية فى السنوات الأخيرة بمجموعة من الكتب الجديدة، ترجمة وتأليفا، فى مجالات يتهيب غيره التأليف أو الترجمة فيها، لأنها تخوض فى الدين ،والسياسة والجنس، وهى حقول الغام يتجنبها مَن يؤثر السلامة من الكتاب، وهم كثيرون. وقد كان آخر ما أتحفنا به رمسيس عوض، هو موسوعته عن الأعمال المصادرة، التى ترجمها عن الأصل الإنجليزية فسد بهذا فراغا حقيقيا فى ميدان نشر الموسوعات بالعربية:

ARCHIVE
http://Archivepeta.Sakhrit.com

فى شتى المجالات ومختلف المعارف.

والحق أن ذكر المعاجم والموسوعات، يقتضى منا إشارة إلى الرواد البارزين فى هذه الصناعة الشاقة، مثل **بطرس البستانى ومحمد فريد وجدى ومحمد شفيق غربال** الذى أشرف على الموسوعة العربية الميسرة، وقد كان ذلك قبل أن تظهر الموسوعات الدقيقة المتخصصة، مثل معجم **عبدالرحمن بدوى، وجميل صليبا، ومراد وهبة** وزميليه فى الفلسفة، **ومجدى وهبه وثروت عكاشة** ثم **محمد عنانى** فى النقد والحضارة والأدب. إن هذه الجهود الفردية فى الغالب، لم تكن على إخلاصها كافية لإمداد الحياة الثقافية بما تحتاج إليه فى هذا

الميدان المهم، ميدان صناعة المعاجم والموسوعات.

يجيء اختيار **رمسيس عوض** لموضوع الرقابة والمصادرة الذى تدور حوله هذه الموسوعة، امتدادا لاختياراته السابقة، كأنه يريد أن يلفت نظر القارئ إلى المعركة التى ما فتئت تدور رحاها بين المبدعين وأصحاب الفكر الحر من ناحية؛ وأصحاب السلطة السياسية والدينية مع المنغلقين وضيقى الأفق والمتزمتين أخلاقيا، من ناحية ثانية. وهى معركة طاحنة كثيرا ما يثور غبارها، خاصة فى البلاد المتخلفة، ولا ينجلى هذا الغبار عادة عن انتصار العقل على الجمود والنور على الظلام والانفتاح على الانغلاق، إلا بتضحيات كبرى وأثمان باهظة، فقد تسيل مهج وتسفك دماء قبل أن يظهر خيط الحرية الأبيض ليشق ظلمات القمع الكثيف، ومن ينظر إلى البلاد المتقدمة الآن فى الغرب سيكون فى وسعه أن يدرك كيف أن الحرية التى ينعم بها الناس هناك اليوم، لم تكن منحة هبطت عليهم من السماء، ولكنها ثمرة جهاد متصل وتضحيات جمة، نقلت المجتمع الأوربى من مجتمع منغلق كان قبل أربعة قرون لا غير، يحرق الكتاب والعلماء أحياءً، ويصادر كتبهم ويلقى بها إلى المحارق، ويتاجر بصكوك الغفران ويطوق النساء بحزام العفة، إلى ما أصبح الغرب عليه الآن.

إن هذه الملحمة التاريخية الكبرى التى عاشها المجتمع الغربى دفاعا عن الحرية فى مواجهة سائر قوى البطش والتسلط والطغيان، ستبدو للقارئ فى هذه الموسوعة المهمة، ماثلة فى صورة حقائق دالة محددة، ليعرف، كيف أن قائمة الحظر امتدت لتشمل أدباء ومفكرين لايخطر على بال أحد أن أعمالهم كانت يوما محظورة، والقائمة طويلة، تمتد من **أبيلار** (١٠٥٩ ـ ١١٤٢) فى العصور الوسطى، حتى قرننا هذا، ونطالع فيها أسماء شهيرة لفلاسفة وادباء وكتاب كبار، مثل **مارتن لوثر** الذى أحرق الكاثوليك كتبه **وأبو اللينير** فى بعض كتاباته التى اقتحمت مجال العلاقات الجنسية، **ووليم تندال** الذى أحرقت كتبه فى عام ١٩٢٥ مع كتب **فريث وويكليف وباسيل وبيل وكوفردال وتيرنر وتراسى**، وغيرهم؛ وكذلك **جون ميلتون** الشاعر الشهير، والفيلسوف العالم **جيوردانو برونو**، والروائى **إرسكين كالدويل، وإرنست همنجواى**، والشاعر **دانتى**، ولم تسلم من المصادرة أعمال الفيلسوف **ديكارت** والشاعر الأشهر **شكسبير** الذى ظهرت طبعات كثيرة مهذبة لأعماله فى القرن الماضى، بحيث تم استبعاد ما فيها من تلميحات جنسية تخدش الحياء العام، والأمر نفسه يصدق على أعمال **فلوبير وجان جينيه وهاينرش هاينى** وغيرهم كثير من المفكرين والأدباء الذين وردت أسماؤهم فى هذه الموسوعة.

وما صدق على الفلاسفة والعلماء والأدباء، يصدق أيضا على الفنانين التشكيليين الذين صودرت لوحاتهم وحطمت، مثل لوحة (المستحمون) للفنان **إدوارمانيه**، والمصور الألمانى **جورج جروس**، وكذلك بعض أعمال الفنان الأمريكى **جيم داين**، ومن قبل كان الحظر مفروضا على تمثال داود للفنان الكبير **مايكل انجلو**،الذى لم يعرض عريان كما خرج من يد الفنان إلا عام ١٩٦٩، أى بعد مرور عدة قرون!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويعرف القارئ من خلال هذه الموسوعة، أسماء أهم الكتب التى صودرت على مر التاريخ، مرة لأسباب دينية كما كان يفعل البابوات فى قوائمهم المتتالية. ومرةً لأسباب سياسية كما كان يحدث فى المعسكرين الشرقى والغربى،على نحو ما تفعل دائما الحكومات الشمولية المستبدة، ويكفى أن نطالع قائمة الكتب المطولة التى حظرتها حكومة اليونان العسكرية بعد عام ١٩٦٧؛ لنجد كتبا من نوع : (أوراق فوق المائدة) **لأرجوان**، و (حياة جاليليو) **لبريخت**، و (واقعية بلا ضفاف) **لجارودى**، و (ما الأدب) لسارتر، و (إيروس والحضارة) **لماركيوز**.

أما فى المانيا النازية فقد بلغ عدد المؤلفين الذين صودرت أعمالهم الفين وخمسمئة مؤلّف، من بينهم **بريخت وتوماس مان، وجاك لندن واستيفان زفايج، وألبرت انبشتين وهيلين كيلر ومرجريت سانجر وهـ ج ويلز وهافيلوك أليس، وفرويد وأندريه جيد وإميل زولا ومارسيل بروست**، وقد تم إحراق أعمال بعض هؤلاء المؤلفين، فى مقابل أعمال أخري متواضعة تم ترويجها لمؤلفين مغمورين.

كنت أود أن تخلو الترجمة من بعض الأخطاء الفادحة في اللغة والإملاء، هذا فضلا عن الأخطاء المطبعية، التى شملت التواريخ وأسماء الأعلام بصورة تضلل القارئ وتربكه، وتحد من فائدة الموسوعة.

أما أخطاء الترجمة، فإني أظن أنها وليدة العجلة وعدم التدقيق، وإلا فإن الدكتور **رمسيس عوض** ليس بالذي نقبل منه أن يترجم فيلم : Skeleton Frolics هكذا : (ججمة تلعب)، ولا بالذى يجهل (الحسيدية) حتي يترجمها (الهاسيديم)، أما الذى ثالثة الأثافى كما يقولون، فهي إثباته لاسم (ابن ميمون) الفيلسوف اليهودي الشهير، كما ينطقه الأجانب (ميمونيديس)! وكأنه لا يعرفه ولا يعرف الاسم العربي لكتابه المعروف (دلالة الحائرين)!

ويبقي صدور هذه الموسوعة بعد هذا كله، حدثا ثقافيا يستحق التنويه، وجهدا يستحق الإشادة، وليتنا كانت لنا موسوعة كهذه توقفنا على ما صودر من تراثنا البعيد والقريب!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالرحمن بن زيدان

خطاب أنثى حول الجسد المفقود

«حالات التعاطف» لـ: نورا أمين

بالرغم من الارتماء القصدى فى الذات، والإغراق فى استنطاق صامتها ولا شعورها، فإن الأحداث المتخيلة، والوقائع الرمزية فى الكتابة عن هذه الذات، وعن أحلامها وعن أوهامها وواقعها تبقى فى الكتابة السردية عند الكتابات العربيات هى الأكثر تحاورا مع هذه الذات بعفوية وتلقائية بليغة تنسج عوالم الكتابة بموضوع المرأة، لكتابة القصة القصيرة أو الرواية.

وتبقى الكتابة فى اختياراتها المضيئة لأسرار الذات ولمقموعها اليومى هى الصوت المبحوح الذى يهمس ببحثه عن الأدب النسائى المنفلت من أسر الصمت، لأنه يدفع بالذات كى تتشكل بالكتابة وفق ما تمليه طبيعة التجربة السردية النسائية، وما فيها من إمكانيات الرهان على رسم موقع هذه التجربة ومكانتها على خارطة الإبداع النسائى العربى.

بعد قراءة هذا الإبداع، يكون السؤال ملحاحا حول الإضافات التى يمكن بها رسم هذا الموقع، وتحديد تضاريسه وملامحه وحدوده وآفاقه فى تجربة ذاتية لا تخلو من متعة المغامرة، فى بريقها وفى مخاطرها وفى تأملاتها.

ولما كان هذا الإبداع النسائى - الشاب - يطمح إلى توكيد تميزه لمواصلة مساره الإبداعى المغاير، يكون مفهوم التمييز والمغايرة وليد اللحظة، ووليد المعاناة ووليد ما يملكه هذا الإبداع من طاقات خلاقة، قلقة ومقلقة، سائلة ومتسائلة عن معنى الكتابة عن الذات، كموضوع للمرأة فى الأدب النسائى، وكصوت يعلو فى بحثه نحو إسماع هذا الصوت بتجريب الكتابة السردية عن الذات وهمومها ومخاوفها.

وفى هذا السياق تقدم **نورا أمين** من مصر كتاباتها وفق قناعات تمنح وجودها من الذات للتعبير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن الذات وفى عملها: (جمل اعتراضية) الصادر عام ٩٥ و (طرقات محدبة) الصادر سنة ٩٦ وروايتها: (قميص وردى فارغ) سنة ١٩٩٧، تكون الذات منبع الإلهام والتوتر والقلق.، وفى مجموعتها الأخيرة الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة فى سلسلة أصوات أدبية (حالات التعاطف) صورة حقيقية عن علاقات السرد «النسائى» بالذات وبالجسد وبالعاطفة، وبالتقابل المضنى بين الرجل والمرأة.

فى هذه المجموعة لا تتردد **نورا أمين** فى تقديم اعترافات تبوح فيها بتجربتها الخاصة دون ربط ذلك بالواقع، فبعد طول اختناق تتنفس الكاتبة لحظاتها فى المكتوب، وتسجل فى قصصها القصيرة مسار الكشف عن الذات، فتفصح عن جزئيات الحياة اليومية التى تراكم فيها الشعور بالخيبة، وامتلأ بالتجارب والفشل والسخرية بالذاكرة المتكلمة فى هذه الاعترافات، فتأتى الكلمات لتنسج من هذا التراكم رؤية الساردة، وتوزع ذاتها فى سيرتها الذاتية، بين ذاتها الذابلة تحت القهر وبين موضوع هذه الذات: الرجل الذى يختفى بين الحالات والسطور والأحداث المضغوطة فى سرد تشظى فيه إحساس المرأة وعواطفها ورؤيتها كموضوع وكذات وكشهوة، هاربة ومهربة من سلطة الرجل.

وقد أتت مجموعة «حالات التعاطف» القصصية لتكتب عن هذا التعدد الذى يسكن تموجات الحكى فى أثناء تأمل هذه الحالات قبل أن تصبح ذات الكاتبة ناطقة بأسرار رومانسية كانت هاربة من لحظات الحكى، لكنها كانت مخبأة فى الذاكرة، فتستحضرها نورا أمين بعد طول تردد وتأمل ومعاناة.

إنها «حالات» نبض إنسانى تتأسس عليه سيرة الكاتبة وتجربتها الكتابية، حيث تنتقل من مجال التذكر إلى مجال التحقق فى كتابة ستتحرر من الصمت ومن النسيان، لتنطق أدبيا فى شكل قصص هى قصص «حالات التعاطف»، حيث لا توزع الكاتبة فى هذا الشكل الأدوار والحوار والوصف، ولا تتوقف عند حالات الآخرين بـ ديالوج تتحاور به الشخوص، لأن مركزية الذات فى المونولوج، السائد فى خطاب القصص، كان مركز التوتر وبؤرة الصراع فى هذه الكتابة النسائية عن المرأة موضوعاً وجسداً ورغبة وإشباعاً وحرمانا.

ومهما بلغت هذه الحالات تكثيفها فى ضيق مجال الحكى، فإن وظيفة هذا التكثيف كانت تتعدى - أحيانا - الذات المغلقة فى ذاتيتها ، لتطرح العلاقة المتصالحة أو الرافضة للرجل، طرحا يكون هو المدخل إلى الواقع وإلى العصر، حيث تتحول اللعبة بين الرجل والمرأة إلى مدخل إلى الاندماج، لكنه الاندماج المنفصل وليس الاندماج المتصل.

وتنتعش كتابة هذه الحالات فى هذا المجموعة القصصية بمحاسبة السيرة الذاتية بعد أن بناها الواقع والحياة والصراع ففشلت الساردة فى سعادتها، ويكون صوت الكاتبة وهو يجمع هذيان الذاكرة فى هذه السيرة، وهو الأكثر حضورا فى الحالات وفى المعاناة الذاتية التى هى نقطة البدء ونقطة الوصول إلى كتابة هذه السيرة بومضات استرجاعية اختصرتها القصص الأربع عشرة فى المجموعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويبقى عنصر الواقع فى متخيل الحياة فى سيرها وفى توترها وفى سرياليتها أحيانا - كما فى اقصوصة (سرد شائك لهلاوس عتيقة) هو الأكثر اشتغالا فى الحكى وفى الحديث عن الطفولة الشاردة وعن حنينها إلى السعادة التى ظهرت بغتة وتبخرت بغته. وبين ظهور هذه السعادة التى هى ميلاد الإحساس بالحياة وبين أفولها، يتكون صوت الكاتبة بعد أن عايشت ضغط الظروف وقساوتها فعبرت عن ذلك فى اقصوصة (هاتف اخير) واقصوصة (السرداب) وتحت ضغط الظروف التى عايشتها الكاتبة الساردة ومتحت من مرارة وضعها الأنثوى فى العالم الذكورى، تضع **نورا أمين** هذا التعدد فى صوتها، لتنطق بالماضى الذى ولى لتحاسب الآن الذى وقف فى نقطة اللاتحول.

وفى كل اقصوصة من المجموعة تفصح **نور أمين** عن تناقض الموقع الأنوثى فى المجتمع الرجولى وتبوح باستحالة التواصل بين الرجل والمرأة فى اقصوصة (هاتف اخير) و (قارعة الطريق) وتكون القطيعة بينهما خلاصة تكوين مجتمع مغلق بأفكار مغلقة، وتبدأ هذه القطيعة دائما - بتغير جسد المرأة التى تنتقل إلى حياة الرجل مرغمة او مكرهة أو مغررا بها.

وحالات الإرغام والإكراه لا تنطق بها الشخوص الغائبة عن سياق كل اقصوصة بل تنوب الكاتبة عن هذه الشخوص لتحكى الأحداث ولتصف الجسد وبعض الأماكن التى عايشت فيها حالاتها الخاصة وفشلها الخاص، فبعد ان فشلت فى الحفاظ على حالات عشق وعلاقة دائمة فى المؤسسة الزوجية مع الرجل، لم يعد أمامها سوى مدّ تواصل ناجح من نوع آخر، وليس بينها وبين نقيضها، ولكن بينها وبين الكتابة كخلاص من شدة الحيرة وكطوق نجاة تحيى به أمل التواصل مع ذاتها، بكتابة تساعد على التطهير «بالخمر» كما فى الخلاصة (حالات التعاطف) حيث يساعد الخمر فى نظر الساردة على: «إزالة الضغائن والعواطف المغلقة، إذ يجعلنا ندرك ذلك العالم الأرحب من العلاقات الخيالية حيث نتلاعب بكل شئ ونختلقه».

فما هو هذا الشئ الذى اختلقته **نورا أمين** وتلاعبت به فى أثناء لعبة الكتابة؟

بمشاعر كانت «تتهادى فى الأزمنة البعيدة» كرحلة فى «جسدها المفقود» كانت تبحث **نورا أمين** عن: مفاتيح سرية لحل اللغز الذى تعيشه ولم تجد حلا للغز حياتها إلا فى الكشف الرمزى عن القمع الممارس على المرأة من طرف المؤسسات الاجتماعية - ومنها الأسرة - التى يتملكها الرجل، فالمرأة تحكمها سلطة النظام داخل البيت وخارجه، والتربية فى السياقين: الداخل والخارج، ليست سوى محاولة تفريغ المرأة من ذاتها ومن عقلها لتصبح بدون عقل ولتكون مجرد أداة للهو والترفيه والجنس، وتصبح فراشا للإنجاب. وهى التقاليد التى فرضت عليها التبرج والعرى والفحش. وتأتى اقصوصة «حاجات غريبة» لتقدم صورة هذا التفريغ. وهو الشئ الذى افتقد الساردة فهمها الأولى لطبيعة هذا التناقض فى الواقع وفى الكتابة. أنا لم أعد أفهم المسار المفترض للكلام. ولا ذلك التركيب الذى يقال عنه «منطقى» للجملة، أصبحت أتعثر فعلا فى الكتابة. وفى علاقتى باللغة عامة. وأعتقد أن الاستخدام الأمثل للقلم الأسود هو الرسم به على أنوف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأصدقاء. وكل ذلك فى يوم واحد، حوادثه كانت كفيلة بزعزعة معتقداتى وبإسقاطى فى فضاء من الحاجات الغريبة التى لم أكن لأتوقعها من نفسى، فكم من مرة سمعتنى أسير إلى الوراء، ورأيت أمى تلقى بذكرياتى من النافذة، وأنا أقول بهمس «دعونا لانعبث بالتاريخ» ثم أهز أكتافى وأبادر بالبكاء بدلا من الضحك الذى قد يجر على تهمة الجنون المفاجئ.

وبتكوين حالات الجنون والتذكر فى بناء المجموعة القصصية، تكون الرؤية عند **نورا أمين** تصيخ السمع إلى الحالات المنكسرة فى ذاتها وهى تتكلم فتعيد صوغها وكتابتها وفق نبض جديد هو العالم الصغير للمرأة.

تقول الساردة فى قصة «حالات التعاطف»: يمكننا أن نستمتع بالاحتمالات اللانهائية لتكوين الذاكرة وكأننا نؤلف مسرحية جديدة كل يوم، بنفس الأبطال الذين نستطيع أن نحييهم ونميتهم كل مرة وفق منهج إخراجى جدى .

وهذا التكوين الذاكراتى فى المجموعة هو تفرد تحتمى به المجموعة وهى تتحدث عن حالات الانكسار المتكرر فى ذات تعيش فى مهب الريح، وتجرى رغباتها بما لا يشتهيه لا القلب ولا العقل ولا الحلم. والإقرار بهذه الصيغة المعاكسة لتحقيق وجود إنسانى للذات، هو الذى يجعل صرخة التوبة والتطهير من ذنب لم تقترفه المرأة الساردة فى المجموعة القصصية، صوتا مسموعا فى تركيب صورة ذات تجر ثقل أوزار هذا الذنب ونتائجه ، وتكون الكاتبة فى هذا التركيب قد وعت مشاركة كتابتها فى لعبة الكتابة، تتكلم عن المرأة بصيغة الجمع: نتلاعب بأنفسنا وبأجسادنا، برغبتنا، لأنها الأشياء الوحيدة المتاحة لدينا نفتح صدورنا للانكسار اليومى وننهش بأظافرنا فى جلودنا لنمنحه قوت يومه .

وبعد هذا التلاعب بالأجساد، يبقى اللعب هو الحلم بالعودة إلى براءة الطفولة ورقتها وصفائها لأن - الآن - لا يحتمل، ولا يمكن احتماله وتحمله، وهو ما يعنى أن هذه العودة لا تستمد قوتها وشرعيتها إلا من المكابدة اليومية التى ينطق بها المونولوج التالى: «أجاهد كى أسترجع وجهى فى طفولتى» .

وهو الإلحاح الذى يجد أمامه مجموعة من المعيقات التى تصادر الحلم لأن استرجاع هذا الوجه وهذه الطفولة يظل محاصرا باللحظات العصية فى الرغبة، لأن الأنثى مواطنة من الدرجة الثانية فى عالم رجالى يخضع هذه الرغبة لناموسه واختياره وقوانينه، لتشكيل قيمة هذه الدرجة ومعنى هذا الترتيب، وهو ما اعترفت به الساردة بقولها: «تكفلت الأعوام بترويضى وتهذيب خيالى، فلم أعد ألتقط الرغبات وأطلقها، صرت أتجنبها، أو أربت عليها فى حسرة ثم أودعها إلى جوار أقرب حائط قبل أن تتفتت .

وهذا النوع من الكبت المسلط على المرأة فى كل أركان المجموعة وزواياها، وهو صورة لها ولواقعها المبنى على إيقاع المرارة والحرمان، من الميلاد إلى لحظات الضياع بعد هذا الميلاد، لأنها امرأة تصنع وفق عادات وتقاليد تنتج مفهوم الأنثى إنتاجا منغلقا على قيمة تفوق الرجل، وعلى مبدأ المتعة واللذة كاختيارات تتحكم حتى فى حالات التعاطف «الشهوانية»، هم يحبوننى ويروضوننى منذ مولدى حتى الآن مفهومهم للأنثى» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفعل الترويض الممارس على الساردة ، والتهميش الذى يضعها خارج مسافات مفهوم الأنثى كإنسان وكمواطنة، لم يرسم فى المجموعة القصصية سوى نماذج من هذا الترويض القائم على تلميع مفاتن الجسد وقسماته وتضاريسه الإيرويسة، إرضاء لما يطلبه هذا المفهوم كدلالة اجتماعية تستجيب لها الأنثى مسيرة لا مخيرة. تقول **نورا أمين**: «إنى اتلكأ فى مشيتى حتى أدعهم يتلذذون بالمفاتن الأنثوية التى تأكلت بفعل تدريبهم» .

وهذا هو المفهوم نفسه الذى نجده يتكرر فى مساحات كل اقصوصات المجموعة خصوصا عندما يتوجه الخطاب إلى الرجل كمستهلك لجسد المرأة التى تقول: اله بأعضائى الآن كما يحلو لك، فجميع الألعاب التى تهواها مدرجة فى دليل استخدامى. والكلمة السحرية المتفق عليها بين المحبين المراهقين تستطيع أن تسمعها كاملة أو متقطعة او بأنفاس لاهثة .

ومهما بلغت درجة البوح والاعتراف والتعاطف فى هذه المجموعة، فإن أسرار التلاعب بالجسد وبالنفس وبالقلب، تبقى أسرارا ملتبسة الوضوح فى مستواها الظاهر، أما فى عمقها فإنها أسرار واضحة إلى حد الغموض، وفاضحة إلى حد الجراة، ومحتشمة إلى حد الاختصار.

وما تظفر به الكاتبة من هذا البوح هو أنها كانت تقنع نفسها فى المجموعة أن العاطفة الكاذبة تظفر دوما بانتصارات مؤقتة، وأن الساردة بإنسانيتها وبكرامتها، ترفض الرجل لتنفصل عنه مضطرة كى تعيش بهذه الكرامة مطلقة أو غير مطلقة.

وبهذا الإحساس خلقت **نورا أمين** مفاهيم جديدة عن حالات التعاطف بلغة جديدة انبنت بها «دراما» المشاهد، وتأسست فيها اشكال التمرد على الزمن الذى أنتج هذه الرؤية. والهدف عندها طبعا هو المحافظة على التوازن النفسى فى هذا التعاطف وهذه اللغة بالسؤال المر الذى نبت من توتر العلاقة بين الرجل والمرأة. وفى هذا السياق تتساءل **نورا أمين** كأنها توجه الخطاب للرجل «كيف أنتزعك من ملامحى؟ .

وهو السؤال الذى كان يتابع رتابة الحياة ويلى (مونوتونية) المعاناة التى لا تتواصل إلا مع الأشياء المحيطة بها، ومع بقايا التكسر فى الذات بمرارة أيضا. وما جمع الحالات فى هذه المجموعة إلا بهدف التوكيد على أن المرأة الواحدة - وتحت ضغوطات المعيش واليومى - تصير متعددة وهى تهمس بهذا التعدد داخل نفسها، لكنها تجهر به فى أثناء الكتابة لتتعلم كيف تتعدد. تقول: أتعلم جيدا كيف اكون المرأة ذات الألف وجه .

وفى حالة التعدد الذى هو صورة الانكسار النفسى وصورة الإحباط، تكون علاقة الدفء بين **نورا أمين** وذاكرتها المشروخة، معايشة يومية مكتومة لا تتجدد فيها الدلالات الحية إلا فى الاستمتاع بالحالات، وهى توجد فى الكتابة كملاذ وحيد يعيد الأمل إلى الحياة بـ «الطفل» ويرد النبض إلى نبضه ويضع رهن إشارة الكاتبة طوق نجاة، هو بياض الورق الذى تكتب فيه أو عليه ما تحس به الذاكرة، لمد جسور التواصل بين خطاب أنثى حول الجسد المفقود، وبين ذاكرة لا تمل من «إعادة تركيب الحالات».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترجمة: منى طلبة

برنار سوبال يوقع على مسرحية «يهودى من مالطة»

رجل مخلص :

إن تاريخ **برنار سوبال** Bermard Sobel فى المسرح الفرنسى تاريخ متميز، ولد فى باريس عام ١٩٣٦، ومنذ بواكير شبابه اختار الرحيل إلى برلين، حيث عمل مساعدا، ثم عضوا فى جماعة المخرجين فى مجمع برلين من عام ١٩٥٧ حتى عام ١٩٦٠. عند عودته إلى فرنسا قام **برنار** بإدارة مسرح سان درونيس لفتر قصيرة، قبل أن يستقر فى المدينةالمجاورة لجونفيلييه، حيث أسس فى عام ١٩٦٤ المجمع المسرحى فى جونفيلييه، ومنذ ذلك الحين لم يترك مسرحه ولاضاحيته ابدا. لقد كان المخرج الوحيد الذى تولى الإدارة وظل صامدا، ومباشرا لمهامه، على الرغم من صعوبتها - منذ خمسة وثلاثين عاماً. وقد ظل برنار سوبال مخلصاً لالتزاماته الفكرية (يشهد على ذلك المجلة التى أسسها عام Theatre/1974publC المسرح/ الجمهور) ومخلصا لقائمة المسرح المكتوب باللغة الألمانية: **بريخت** بالطبع، ولكن أيضاً **كلايست شيللر وبابل ليسينج لينز وكريستوف هين وهينر موللر.**

كما قدم عروضا **لأوسترفسكى، وموليير، وشكسبير، ومارلو،** وقدم لهذا الأخير مسرحية إدوارد الثانى، ويهودى من مالطا، التى يعيد تقديمها اليوم، بعد أن سبق له عرضها فى عام١٩٧٦.

فى عام ١٩٧٦ تسبب العرض الذى قدمه **برنار سوبال** Bernard sobel لمسرحية "يهودى مالطا" - التى كتبت عام ١٥٨٩ - فى صدمة لأعضاء الجماعات اليهودية، ذلك أنهم يرون أن النص المسرحى الذى كتبه **كريستوف مارلو** Chris topheMarlowe(١٥٦٤-١٥٩٣) معاد

مقال مترجم عن جريدة لوموند Le Monde، بقلم بريجيت سالينو Brigitte Silino

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يهودى مالطه - اخراج برنار سوبال

للسامية، وقد اعاد المخرج تقديم العرض اليوم على مسرح جنفيلييه Gennevilliers، الذى يتولى إدارته منذ عام١٩٦٤، وفى لقاء معه، فى جريدة لوموند:Lemonde، صرح **برنار سوبال** " بأن المسألة اليهودية ليست الموضوع الرئيسى للمسرحية: واضاف: "انه يجب بالأحرى الالتفات الى اهمية الكاتب **مارلو**، لأنه ابدع لغة جديدة ومسرحاً جديداً تقترب من لغة **بيكيت وإيبسن**، " فالمسرحية تمثيلية هزلية كبرى، تعيد التساؤل حول ما يبدو بديهياً". وقد تميز العرض المسرحى الذى قدم على مسرح جنفيلييه، بنصه على العنوان الأصلى للمسرحية، " تراجيديا ثرى يهودى من مالطة"، كما تميز الديكور الذى قام به Nicky **نيكى** باستخدامه لمجموعة من المرايا التى تعكس شعر **مارلو**.

وفيما يلى نص الحوار الذى أجرى مع مخرج العرض:

- لقد قمت بإخراج« يهودى من مالطة» للمرة الأولى عام ١٩٧٦، فى

هذا الوقت تسبب العرض المسرحى لنص **مارلو** فى إحداث كارثة؟

- كارثة صغيرة، إذ كان أعضاء الجماعات اليهودية بصفة خاصة هم الذين يلومونني على تقديم مسرحية وصمت بأنها «معادية للسامية»، كما أننى قد واجهت المشكلة نفسها فى بال، حيث دعيت لإخراج مسرحية «يهودى فى مالطة» بالألمانية، حينئذ قامت الجماعة اليهودية فى المدينة بتهديد إدارة المسرح بوضع قنابل فى المسرح إذا ما قمت بإخراج العرض:« وأنت ابن واحد فمن تعرضوا للاعتقال وأنت فى الحرب العالمية الثانية، تقوم بإخراج هذه المسرحية؟!»

- وبماذا أجبت؟

-- أكدت لهم أن النص ليس معاديا للسامية، وقلت أننا لو أمعنا النظر، فسوف نجد أن شخصية اليهودى مستخدمة للتصدى لأمر الشر الذى ليس ظاهره على النحو الذى نظنه، وكنت أعتقد- فى هذه الحقبة- أن **مارلو** أراد أن يواجه فكرة الشر.. وأنه كان يتخذ مما يجسد الشر بالنسبة للعقلية العادية، بالضبط، مجالا وبشكل متناقض، لقلب الأشياء فى الاتجاه العكسى، وقد كان الإخراج إلى حد ما على طريقة **سارتر**: ففى اللحظة التى تمت فيها مصادرة ثروات براباس، كان يقول:" اتريدون أن أصبح يهودياً، إذن فسوف أسلك مسلك اليهودى" وفى التو يظهر أنف من على خشبة المسرح، ويظهر البطل سالكاً مسلك الشر، ويعرج بأنفه مثل ريشار.

- فى هذه المرة، تستعيد العنوان الأصلى للمسرحية "التراجيديا الشهيرة لثرى يهودى من مالطة"، لماذا؟

- المشكلة تكمن فى تبنى العمل مع التحلى بالشجاعة لإخراجه فى نسخته الأصلية، وبدون التخفى وراء المسألة اليهودية، إذ أعتقد أن هذه المسألة ليست الموضوع الرئيسى للمسرحية، فالمهم فى هذا العرض هو شخصية مالرو، التى تقع على حدود عالم كامل. إنه يضع قدماً فى العصور الوسطى، وأخرى فى عصر النهضة. إنه يؤسس لمسرح جديد. ففى نهاية العصور الوسطى، كان يتم تمثيل القصص الرمزية للثراء، الفقر و الجنس والأخلاق.وحيث لا تكون هناك شخصيات، لا تكون ثمة «أنا». وقد أطلق **مارلو** صرخة«ها، أنا". ليفتح بذلك السبيل لمسرح سوف يصل إلى غايته مع صرخة بيكيت «ليس أنا»، أو صرخة **إبسن** «من أنا؟». فى التراجيديا الشهيرة ليهودى من مالطة، هناك جانب من السيرة الذاتية، فقد كان **مارلو** شاباً جريئاً، يتلهف العثور على أشكال جديدة. وكانت القطيعة بالنسبة له أمراً حيوياً: فما من مفاوضات ممكنة، والنزيف يتدفق حتى يتم تطويع الخير أو الشر - كما هما - للعنف، **فمارلو** فى ذلك مثل **شكسبير** من بعده، من أجل أن يقول كل هذا، لم يكتف بأن يصوغ تكنيكاً للكتابة فحسب، وإنما صاغ أيضاً لغة، وإبداعاً للقصيدة الخماسية التفعلية.

- كل هذا لا ينحى جانباً مشكلة المسالة اليهودية المقدمة فى المسرحية.

- بما إنى يهودى أنا نفسى، فإنى أرى أنها ليست مشكلة، لأنى لا أعلم ما الذى يعنيه أن تكون يهودياً. يجب أن يسمنى آخر بذلك حتى أطرح على نفسى السؤال، وإلا لما عرفت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن أقول أنى يهودى. وهذا لا يعنى أننى أنفى كونى يهودياً. وفى عصر **مارلو**، كان هناك أناس فى انجلترا يعترضون على تنمية شكل معين من أشكال التجارة، لأنهم كانوا يبجلون الإنجيل حرفياً، وكان يطلق عليهم اسم "السود" أو "اليهود"، غير أنهم لم يكونوا يهوداً. فقد كانت هناك قلة من اليهود فى إنجلترا. ولا أستطيع أن أمنع نفسى من أن أشعر من خلال شخصية باراباس ووفاوست، **وجيوردانو برونو**، - وبسبب من هذا الفراغ المخيم - شعوراً عميقاً بعدم الرضى لدى الفرد فى مقابل اكتشاف الإنسان للانهائية العوالم : نحن فى عصر إزاحة الكون عن المركز. ومثل هذا الشعور بعدم الرضى، هذا الثقب، هذه الهاوية تثرى عمل **مارلو** وبطريقة غاية فى العمق. إن المسرحية مثل هزلية كبرى تعيد التساؤل حول ما يبدو بديهياً، وهذا هو جوهر المسرح فى نظرى.

- باى معنى تبدو شخصية اليهودى بديهية؟

- إنها شخصية "اداتيه" بالنسبة لمالرو، كما هو حالها فى الأدب الفرنسى والأوروبى، فلنأخذ مثلاً **توماس مان أو بلزاك، أو بروست**، أو **جيد**، فهم، فى لحظة معينة، حين يحتاجون لقول شىء ما، يمررونه عبر شخصية اليهودى. إنهم يستخدمونه حين يتعلق الأمر بالتساؤل حول ما يبدو بديهياً، كمقولة «أنا فرنسى» مثلاً. وقد عبر **سارتر** عن ذلك بشكل جيد جداً فى "طفولة قائد"، فعندما يرسب شخص ما فى امتحانات شهادة الأستاذية، فإن اليهودى الذى نجح فى الحصول على هذه الشهادة هو الذى منع الراسب من نيل الدرجة، وليس آخرون من دون اليهودى. لقد وصف سارتر جيداً هذه الرابطة التى يقال عنها أنها طبيعية، وأعنى رابطة الدم - التى تجعل فرنسياً ما يقول: "إن سماء إقليم أنجلو هى لى، وهذه الأشجار لى، وليست للأجنبى المستوطن". إن مثل هذا التحفظ هو ما يعاد التساؤل حوله بعمق من قبل الأداة التى هى «اليهودى» «الآخر».

إن ممارساتك تتسم بالتناقض، فمن جهة تؤكد أنك لا تولى أهمية حاسمة للمسألة اليهودية فى مسرحية **مارلو**، ومن جهة ثانية تقوم بنشر التقرير الرسمى للاجتماع الذى جرى بتاريخ١٢نوفبر١٩٣٨، والذى دارت فيه مناقشات مسئولين نازيين كبار، كان من ضمنهم **جورينج، وجوبيلز وهيدريخ**، حول الخطة الواجب اتباعها إزاء اليهود، عقب ليلة الكريستال .

- لقد وجدت هذه الوثيقة فى مجلة المسرح الألمانى، وقد نشرت على مراحل بعنوان «يجب أن يدفع اليهود الثمن». وقد طلبت من الأرشيف الأمريكى النص الكامل للوثيقة. وبدا لى أن أتيحه للقراءة، لأننا نجد فيه مواقف مماثلة لتلك التى نجدها عند **مارلو** فى «التراجيديا الشهيرة ليهودى من مالطا». ومن المؤكد أننى لن أخرج هذا النص(الوثيقة) للمسرح، ولكنى واثق أنه سوف يتم هذا فى فرنسا، لأنى أعتقد أن المسرح لا يمكن إلا أن يحاكى نفسه، وأن يمثل هزلية ما هو كائن. يجب أن يتأمل المسرح ذاته دائماً. ولكنه لا يمكن أن يكون وعاء للوثائق. إنه لاحتقار للممثل - فى رأيى - أن تطالبه بأداء لوثيقة مثل هذه. ولدى شعور أننى لا أستطيع أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقول شيئاً للممثل، ولا أستطيع أن أعمل معه، وأن أستحث خياله. ولكنى أدرك تماما أن مخرجين آخرين سوف يفعلون ذلك، وسوف يكون لعملهم هذا صدى كبير جداً. أما بالنسبة لى أنا، فهى مسألة تتعلق بالمهنة، بالجماليات، بالواجبات الأدبية.

تعليق: ربما كنت فى حاجة بعد قراءة هذا المقال لأن أتخلى عن حصار العقل الأكاديمى، وأن أترك العنان لكلمات يختلط فيها الانفعال بالجد والهزل، ففى بعض الأحيان تقف مشدوهاً أمام ما تقرأ إلى الحد الذى لا تستطيع معه أن تسيطر على حدود ما يجب أن يقال وما لايقال، وفى هذه الحالة يجب أن تنحى قلمك جانباً، وألا تستسلم لدعوة الاستنطاق، وربما يكون الأدباء أحسن حالاً منا نحن الباحثين، إذ يستطيعون صياغة انفعالاتهم بحيث لا تبدو مادة هلامية لا ذكاء فيها ولا موهبة ولا اجتهاد، وما أحببت فى هذا المقام أن أكون دقيقة، ولا أن أدعى سوى رغبتى فى التخلص مما أضرمه فى المقال من مشاعر، ذكرتنى بقول **أبى العلاء**: فأنا رجل لا يقول إلا هذياناً، وشتان طبعاً بين ما أهلوس به أنا وبين ما كتبه الشاعر الجليل وعلامة العربية **أبو العلاء**، ولكنى فقط فى هذه اللحظة وكأنى قد استدركت مشاعره وهى فى حال الفورة، وناهزت بعضاً من حسه عندما تضيق الدنيا حتى عن التعقل.

ففى هذا الحوار الذى تقدمه جريدة لوموند الفرنسية على سبيل دفاع المخرج اليهودى **برنار سوبل** عن نفسه ضد اليهود «الإرهابيين» الذين يثورون ضده، بل ويهددون مسرحه بالقنابل، لأنه قد أخرج عرضاً مسرحياً معادياً للسامية، لا يسعنا إلا أن نقف إجلالاً لهذه العبقرية اليهودية فى صناعة الأعلام، واحتكار الرأى العام، وإلا أن نتوجه إلى السيد **برنار سوبال** بطلب وساطة لدى المستنيرين من اليهود أمثاله الذين لا يعرفون تمييزاً بين يهودى وغير يهودى إلا إذا نبههم الآخر العنصرى لذلك، أن يتوسط لنا لدى هؤلاء أن يمنحوا الفلسطينيين من أصحاب الأرض بعضاً من حقهم فى سماء بلادهم وأشجارها، ولو على سبيل أنهم أجانب مستوطنين، على النحو الذى عليه اليهود فى بلاد الغرب، ونحن ندعو الله تعالى أن تسهم يوما مجازر إسرائيل ضد حصولهم المشروع على حق المواطنة على أراضيهم على النحو الذى عليه اليهود اليوم فى أوروبا وأمريكا بفضل مذابحهم على يد النازى! هؤلاء المساكين الذين لا يملكون السماء والشجر، بل يملكون الأموال، والإعلام، والسياسة، والوزارة أو رئاسة الوزارة. كما نستميح **برنار سوبال** عذراً فى حقدنا، وحقد العالم على عبقرية اليهودى الناجح، الذى نحمله جوراً وغيرة دون سواه مسئولية رسوب غيره من أغبياء الأرض وحثالتها، ونتعهد له بمحو كل تلك الأسماء التى عمرت الأرض وأبدعت علومها ما بين وثنيين وجاهليين وهنود ومسيحيين ومسلمين وملحدين، فلا نتغنى - تكفيراً عن ذنوبنا فى التذكر - إلا بذكاء اليهود العلماء النابهين وحدهم.

ونتوسل إليه أن يغفر لنا بعضاً من مللنا إزاء إعادة واستعادة تلك الحادثة الشهيرة التى قلبت التاريخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البشرى راساً على عقب بأكثر مما هو يوم القيامة، وما زالت الوثائق تخرج لنا يوماً بعد آخر من أجربة الحواة تتباكى موتى النازية، هؤلاء الذين انتصبت هياكلهم لتشد أوتار إثارة الشفقة لدى العامة من جانب، وأوتار المصالح النفعية لدى السادة من جانب آخر، وربما كان بالأحرى أن نستعين بتكتيك مسرحى آخر غير بروز أنفهم، فنجعل لهم عيوناً تنفطر بالدمع فى أعلى الوجه، وأسناناً ملطخة بالدماء أسفله. ولنا فى النهاية أن نشكر **سوبال** على تفانيه فى نشر الوثيقة النازية بشكل منفصل وإنما متوان، وعرض المسرحية حتى تتم له الوثيقة كلمًا الحسنيين: توعية الناس من جانب وعدم ممارسة أى ضغط عليهم من جانب آخر، وإننا لنطمئنه أنه لن يكون للفرنسيين وحدهم شرف تحويل الوثيقة إلى مسرحية هزلية، بل سيشارك العرب جميعاً فى هذا المشروع الإنسانى الكبير، وستتحول أراضيهم الى مسارح كبرى لعرض النص، لنجنب السيد **سوبال** ألم الاستحياء الذى فرضته عليه جماليات الفن وأدبيات المهنة! وليس له أن يحمل نفسه الشريفة أية ذنوب فنحن الأقوياء الجبارين نقتات كراهية بعضنا البعض، ونتغذى على احتقارنا لأنفسنا، وعلى إهدار طاقتنا، وعلى مهارات الكذب والنفاق والاستسلام والكسل والتبعية، ونتلذذ بإيذاء نسائنا ولفهن بالأكفان، وتجريح المشاعر البضة بالمحبة والحنان والجمال، ووأد أبنائنا، وقتل رجالنا بالمذلة والغل، وتكمنا فى الخلق بأكثر مما يتحكم الإله، نستهين بالنصح المنير كالعميان، وجوهنا تخاصم قلوبنا، وعولنا يسكرها النهم، نستجيب فى ارتياح الأعقل لتفتيت أواصرنا، ونستعين بغرورنا على ضمائرنا، ونفاخر العالم بذكاء يدوس أعناق ذوينا، وبذلك نقابل الله بقلب سليم، نطمئن لغفرانه، ورضاك عنا ياسيد **سوبال**، فنحن البلهاء وأنت الناصح، بين يديك مفاتيح العالم الجديد. عالم ما بعد يوم القيامة. ففى العالم الماضى كان الشيطان يغوى الإنسان لذة فى الغواية فحسب، يحتفظ ببعض من أصله الملائكى إذ يدرك أنه هو والإنسان ستلتهمهم النار لا محالة، أما شيطان العالم الجديد فهو أكثر إنسانية، إذ يلقى بالآخرين فى النار، ويثق بأنه سيحظى وحده - مع كثرة الأشلاء - بالعروج إلى فردوسه الموعود. ومع ذلك لن أنسى فى النهاية أن أميز بين اليهودى والصهيونى على عادة كبار الكتاب، فأنا من بلاد ربما عرفت أفضل تجربة للتآخى بين الأديان فى تاريخ البشر، وامتدت الحضارة فيها إلى فجر الضمير، وتوالت عليها شعوب وثقافات لتمزج فى بوتقتها أعز ما فيها من قيم، أدركوا الخلود استمراراً لصناعة أرقى ما فى الحياة بالكلمة الصادقة والعمل الصالح، بلاد أصابها هرج يوم القيامة منذ أمد فلا تفيق من هجير الوقوف فلا هى أدركها جحيم الفناء ولا هى حاسبت النفس لتفيق وتنشط وتنهض.

وأخيراً فليعذرنى القارئ إذا ما كنت قرأت فى هذا المقال الذى يبدو فى صورة دفاع عن النفس ضد اليهود الإرهابيين، صورة للحيلة والخداع الذى يتسربل بسرابيل الحق. على كل حال هذه قراءتى، وقد يكون للقارئ رأى آخر، له ما شاء، ولذلك أثرت أن أضع تعليقى هذا فى نهاية المقال وليس قبله، ربما يرى آخرون غير ما أرى، فيخف ما لدى من غضب.

ARCHIVE

رسالة إسلام آباد *

أدوارد سعيد

رحيل إقبال أحمد

لعل **إقبال أحمد**، المفكر الباكستاني الكبير الذى رحل عن دنيانا فى الحادى عشر من مايو عن ستة وستين عاما، هو أقوى المفكرين المناهضين فى آسيا وأفريقيا وأكثرهم أصالة.

كان **إقبال أحمد**، الذى جاءت وفاته بسبب سرطان القولون، وعقب عملية جراحية أجريت له فى إسلام اباد، رجلا ذا حضور charisma طاغٍ، وصاحب مثل عليا قويمة، وكان متحدثا بارعا ومحاضرا لا يشق له غبار. وقد كان بفطرته مشدودا إلى سائر حركات المقموعين والمضطهدين من البشر، سواء كانوا فى أوروبا أو فى أمريكا، فى البوسنة أو فى الشيشان، فى جنوب لبنان أو فى فيتنام، فى العراق أو فى شبه القارة الهندية. كان له إلمام هائل بالتاريخ، جعله يفطن دائما إلى ما تقود إليه النزعات الدينية والقومية على أيدى أنصارها، من تدنٍ إلى مستوى الأصولية والشوفينية والإقليمية.

كان **إقبال أحمد** مناضلا جبارا، مدفوعا غالبا بالغضب، إزاء ما يبدو له نوعا من وحشية الإنسان، وفى مواجهة ما يتصوره فساداً . وقد نذر نفسه فى السنوات الأخيرة بفروسية وحماسة ظاهرتين، لتأسيس جامعة متفردة فى باكستان، اسمها (الخلدونية)، نسبة إلى المؤرخ العربى الموسوعى الكبير: ابن خلدون، الذى كانت نظرته الشاملة للمغامرة الإنسانية تستحق في نظر **إقبال** ان يعاد تمثُّلها في مقررات دراسية مؤسسة بعمق علي

---

* ترجمة (ح . ط) بقليل من التصرف عن (الجارديان) الانجليزية، عدد ١٤ مايو ١٩٩٩ .

منجزات العلوم الإنسانية الحديثة، ومناهجها، وعلى العلوم الاجتماعية والطبيعية.

ولد إقبال فى ولاية بيهار Bihar بالهند عام ١٩٣٣، وهاجر مع إخوته إلى باكستان عام ١٩٤٨، وكان ابوه قد قُتل قبل هذا التاريخ فى فراشه، على إثر نزاع على قطعة أرض، وقد كان إقبال منذ صباه كارها لنزعة الربح المادى مما عرضه لأذى بالغ.

التحق **إقبال** فى ولاية لاهور بإحدى الكليات المسيحية، وأصبح بعد تخرجه ضابطا فى الجيش، ثم رحل إلى الولايات المتحدة فى منتصف الخمسينيات، والتحق بالكلية الغربية فى كاليفورنيا ليدرس التاريخ، ثم دخل برينكتون Princeton عام ١٩٥٨ ليجمع بين دراسة العلوم السياسية من جهة، ودراسات الشرق الأوسط من جهة أخرى، ثم حصل على الدكتوراه عام ١٩٦٥، وفى أثناء أعوام دراسته فى برينكتون، ذهب إلى الجزائر واشترك فى المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسى، وتم القبض عليه وأودع المعتقل فى فرنسا، ثم خرج ليؤسس مركزاً ثقافيا فى تونس.

وخلال عقد السيتنيات، كان **إقبال** يلقى دروسه فى عدة جامعات أمريكية فى كورنل وشيكاغو، وأصبح من الزملاء الأوَل فى معهد واشنطن للدراسات السياسية المناهضة للحرب (I.P.S).

تزوج **إقبال** عام ١٩٦٩ من **جوليا دياموند**، وهى معلمة وكاتبة أمريكية من نيويورك، وبين عامى ١٩٧٣، ١٩٧٥، أسس فرعا لمعهد واشنطن المذكور أعلاه (I.P.S) فى امستردام.

كان **إقبال** من أبرز المناهضين الأوائل لحرب فيتنام، وقد حوكم عام ١٩٧٠ مع آخرين على إثر تهمة ملفقة بالتآمر على خطف **هنرى كيسنجر**، غير أن التهمة لم تثبت، فتمت تبرئته مع المتهمين الآخرين.

لقد كانت صراحة إقبال فى دعم القضايا غير الجماهرية فى أمريكا (خاصة قضية الحقوق الفلسطينية). سببا مباشرا، يضاف إلى مواقفه السياسية العنيدة، فى عدم تثبيته أستاذا فى جامعة محددة، إلى أن عينته كلية هامشاير Hampshire بماساشوستس أستاذا بها ١٩٨٢، وظل يدرس بها إلى أن أصبح أستاذا متقاعداً عام ١٩٩٨، حيث أصبح وقته موزعا ما بين نيو إنجلند وباكستان.

طاف **إقبال** خلال هذه السنوات ببلدان كثيرة عبر العالم؛ ولكم تعلم منه العرب على سبيل المثال اشياء كثيرة، خاصة حول فشل القومية العربية، أكثر مما تعلموا من أى مفكر آخر، وقد كان أول من تنبأ فى بيروت بمجمل الأحداث التى وقعت عام ١٩٨٢ حين اقدم الإسرائيليون على غزو لبنان، وذلك فى مذكرة قدمها إلى ياسر عرفات وأبى جهاد، كما تكهن أيضا بالهزيمة السريعة لمنظمة التحرير الفلسطينية فى جنوب لبنان.

كان **إقبال** عدوا شديد المراس لكل من الروح الحربية والبيروقراطية والتصلب الإيديولوجى، ولما كان يطلق عليه: مرض القوة The Pathology of Power وكثيرا ما كان يلجأ إلى استشارته الصحفيون والموظفون الدوليون المدنيون فى الأوضاع المعقدة التى نشأت حديثا فى أفغانستان والجزائر وإيران والهند وباكستان وأنجولا وكوبا وسرى لانكا؛ هذا بالإضافة إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معرفته الموسوعية بالولايات المتحدة.

إن من حظوا بمشاهدة **إقبال** يجلس حافيا متربعا على أرض حجرة معيشته، وهو يناقشهم بعذوبة حتى الخيوط الأولى للفجر، وكأسه فى يده، لن يستطيعوا أن ينسوا ثبات صوته وهو يعلن لهم مبادئه التى لا يمكن أن يتزحزح عنها.

كان إقبال محبا للأدب، وللشعر خاصة، وكان ولوعا بالاستخدام الحساس المرهف للغة، سواء كان ذلك فى الأوردية أو العربية أو الإنجليزية أو الفرنسية أو الفارسية لقد كان إقبال كائنا نادرا؛ لأنه كان مثقفا لا يتهاون قط مع القوة والسلطة، كما كان رفيق نضال لرموز شتى على اختلافهم، من أمثال **تشومسكى وهواردزن وطارق على وإبراهيم أبو لغد، وريتشارد فوك وفريد جيمسون، والكسندر كوكبيرن ودانيل بيريجان**.

كان **إقبال** طاهر الذيل عف اللسان، عطوفا دون تراخ، وكان على بساطته خبيرا فى الأطعمة، ذواقة للأنبذة، وكان ينظر إلى نفسه على أنه من أبناء القرن الثامن عشر، فهو حداثى بفعل التنوير وسعة الأفق، لا بفعل التقدم التكنولوجى أو التقدم العلمى ظاهريا، وقد استطاع بطريقة أو بأخرى أن يحتفظ بتقاليده الإسلامية دون أن يخضع للنزعة الشمولية Exclusivism المتصلبة، ولا للغيرة الملازمة لها.

إن النزعتين الإنسانية والعلمانية لن تجدا نصيرا خيرا منه؛ وإن روحه ستظل بيننا، ماثلة فى زوجته **جولى** وابنته **دوهرا** Dohra التى لا تزال طالبة فى كولومبيا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com